النقد الأدبي



المدخل إلى الآداب الأوروبية

د. فـؤاد المـرعي

عالم الأدب
للترجمة والنشر

عالم الأدب
للترجمة والنشر

المدخل إلى الآداب الأوروبية

انطلاقًا من رؤية أن الأدب يعدّ انعكاسًا لحقيقة الحياة وتغيرات الظروف المادية للحياة الاجتماعية؛ يُقدّم هذا الكتاب ملخّصًا دقيقًا لسيرة الأدب الأوروبي في اتساعه، وشموله، وتنوع لغاته، وبيئاته، من الأدب اليوناني والروماني وآداب العصور الوسطى إلى أدب عصر النهضة (الإيطالي والفرنسي والإسباني والإنكليزي) فالكلاسيكية وعصر التنوير والعاطفية والرومانتيكية والواقعية النقدية والاشتراكية، مع عقد موازنات بين روائع هذه الآداب ووقفات نقدية وتحليلية عميقة لقضايا أدبية عبر تاريخ الأدب الأوروبي.

وكل محب للاطلاع على الآداب الأوروبية؛ سيجد فيه بغيته في أكثر من ناحية، من حيث التفسير والتعليل، والعرض الموجز الشيّق.

الثمن: ١١ دولارًا
أو ما يعادلها

ISBN 978-977-85194-1-9
9 789778 519419

info@aalamaladab.com

المدخل إلى الآداب الأوروبية

بسم الله الرحمن الرحيم

النقد الأدبي

المدخل إلى الآداب الأوروبية

د. فــؤاد المـــرعي

عالم الأدب
للترجمة والنشر

الكتاب: المدخل إلى الأدب الأوروبية
المؤلف: د. فؤاد المرعي

عدد الصفحات: ٢٥٦ صفحة
سنة الطباعة: ٢٠١٦م
بلد الطباعة: بيروت/ لبنان
الطبعة: الأولى

عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع
مؤسسة عربية تعتني بنشر النصوص المترجمة والعربية
في مجالات الثقافة العامة والأدب والعلوم الإنسانية

عالم الأدب
للترجمة والنشر

هاتف: 00201099938159
بريد إلكتروني: info@aalamaladab.com
القاهرة - جمهورية مصر العربية

Title: Almadikhal ela Ala'adab Alorobiyyah
Editor: Dr. Fuad Almarei

Pages: 256
Year: 2016
Printed in: Beirut, Lebanon
Edition: 1

الفهرسة أثناء النشر - إعداد إدارة الشئون الفنية / دار الكتب المصرية

المرعي/ فؤاد
المدخل إلى الأدب الأوروبية / فؤاد المرعي
القاهرة: عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، ٢٠١٥
٢٥٥ص، ١٧×٢٤سم
١- الأدب الإنجليزي - تاريخ ونقد   أ- العنوان
رقم الإيداع: ٢٠١٥/١٩٢٣٨

ISBN: 978-977-85194-1-9

عالم الأدب
للترجمة والنشر

المحتويات

بين يدي الكتاب

ذكرني كتاب صديقي الدكتور فؤاد ما فعله أحد الأدباء عندما كتب رسالة طويلة إلىٰ صديق له ثم اعتذر في نهايتها بأن وقته كان ضيقًا فلم يتسن له الإيجاز، وإن وقته لو كان كافيًا لما أطال الرسالة، وهذا الذي اعتذر منه الأديب قد يبدو في ظاهره منافيًا لما ألفه الناس، إذ تعودوا أن يطيلوا مع إطالة الوقت، وأن يوجزوا مع قصره، ولأمر ما اعتبرت العرب الإيجاز هو البلاغة؛ لأنه يجمع المعنىٰ الكثير في اللفظ القليل، ومن المعلوم أن إيداع المعنىٰ الكثير في اللفظ القليل يحتاج إلىٰ وقت أطول من الكلام الذي يتساوىٰ فيه اللفظ والمعنىٰ.

أقول: تذكرت هذه الحادثة؛ لأن مؤلف هذا الكتاب قد فعل الشئ نفسه، إذ لخّص سيرة الأدب الأوروبي في اتساعه وشموله وتنوع لغاته وبيئاته في هذه الصفحات اليسيرة، مع التزام الدقة والعلمية في الكتابة.

إن الصعوبة في كتابة مثل هذا المدخل إلىٰ الآداب الأوروبية لا تكمن في هذا الأمر وحده -أعنىٰ اتساع الآداب الأوروبية وتنوعها- وإنما في أشياء كثيرة، منها التزام حد معين يراعىٰ فيه الوقت لطلاب السنة الرابعة من قسم اللغة العربية، وهو ثمانية أشهر، مع مراعاة المحصول الثقافي لهؤلاء الطلبة، ولذلك يبقىٰ السؤال ماثلًا أمام المؤلف علىٰ الدوام: كيف تسهّل هذه المادة لهؤلاء الطلبة الذين يواجهونها أوّل مرة؟

أيختار المؤلف عيون هذه المؤلفات ثم يقف عندها؟ فيبدو الأدب الأوروبي عندئذ شامخًا متألقًا تتضاءل أمامه الآداب الأخرىٰ؟ أم يتناول في حديثه هذه السفوح والمنحدرات فيطول الكلام ويكثر؟.

إن هذه الصعوبات تواجه المؤلفين الغربيين أنفسهم، فإنك تجدهم قد وقفوا عند شوامخ الأعمال وتركوا ما عداها، ثم إنك تلاحظ بعد فراغهم من الأدب اليوناني

والروماني وأدب العصور الوسطىٰ هذا الاتجاه القومي عندما ينصرف الألماني إلىٰ أدبه والإنكليزي والفرنسي إلىٰ أدبهما، وتبقىٰ آداب الأمم الأوروبية الأخرىٰ في الظل.

وكل هذه المصاعب هينة يسيرة أمام هذه المشكلة: من أي منظار ينبغي أن ننظر إلىٰ هذه الآداب؟ ما هو الخيط الذي ينبغي أن تنتظم فيه هذه الخرزات الملونة؟ هل يكفي أن تكون هذه الآداب من نتاج القارة الأوروبية حتىٰ ينتظمها سلك واحد؟

أما المشكلة الأولىٰ؛ فقد كان لا مفر من الاكتفاء بروائع هذه الآداب، لا لأنها الصورة المتألقة التي ينبغي أن تعرض وحدها؛ بل لا بد من الاقتصار عليها-بسبب الزمن المتاح للمدرس، ولعدم تخصص طلاب يريدون أخذ فكرة سريعة وشاملة وموجزة عن هذه الآداب، وأظن أن هذا أمر يفعله كل من يريد تناول عدة آداب تجمعها روح واحدة كالآداب الإسلامية مثلًا.

وأما المشكلة الثانية؛ فإن مؤلف هذا الكتاب قد بذل جهده في تقديم إطار يوحّد هذه الآداب، ويجعل اقتفاء التالي للمتقدم أمرًا ملاحظًا دون المغالاة في عملية «التوحيد» هذه، فهو لم ينس التطورات الكبرىٰ لهذه المجتمعات، هذه التطورات التي يعتبر الأدب انعكاسًا بيّنًا لها. كما أن المؤلف لم يقع في هوة «الجانبية» التي تتحدث عن أدب أوربي واحد وتهمل الآداب الأخرىٰ، ولعل قارئ الكتاب إذا كان متعودًا علىٰ وجهات نظر كتاب الغرب كما تعكسها الكتب العربية التي أُلّفت عن الآداب الأوروبية، أو الكتب المترجمة التي تعرف بهذه الآداب؛ لعله يجد هنا وهناك بعض النظرات الجديدة التي تخالف ما ألفه، كما هو ملاحظ في هذه الفصول التي كتبت عن المسرحية اليونانية، أو الكوميديا الإلهية، أو الرومانتيكية مثلًا، فإن هذه النظرات تستدعي وقوفًا وتأملًا خاصًا.

وكم كنت أودّ لو أن المؤلف أفاض في القسم الأخير من الكتاب؛ لأمور: منها أن هذا القسم لم ينل العناية الكافية من المؤلف كما نالته الأقسام الأولىٰ، كأن المؤلف قد أدركه التعب بعد رحلته الطويلة فأراد أن يتعجل الأمر ليستريح، ومنها أن هذا القسم هو مجال تخصص الكاتب، وحقله الذي بذر فيه أوائل بذوره العلمية، ومنها

أن هذا القسم يتصل في كثير من جوانبه بقضايا عصرنا، ولا تزال أفكاره موضع نقاش وجدل في حلقات المثقفين من شباب العرب، وعسىٰ أن يتيح الزمن للمؤلف فرصة إعادة طبع كتابه، ليولي هذا القسم حقه من العناية.

ومهما يكن من أمر، فإن محب الاطلاع علىٰ الآداب الأوروبية، سيجد في هذا الكتاب بغيته في أكثر من ناحية، من حيث التفسير والتعليل؛ بل سيسمع صوتًا جديدًا بين عشرات الأصوات المألوفة.

د. محمد حموية

المقدمة

مقدمة - كيف يجب أن نفهم تاريخ الفن

لكي نفهم تاريخ الأدب القديم؛ بل كل أدب، لا يكفي أن نقرأ أعمال الكُتّاب ونقوّمها بحسب آرائنا وأذواقنا الشخصية؛ بل يتطلب ذلك امتلاك ناصية الطريقة العلمية الصحيحة. لقد بذل علماء الأدب جهودًا كبيرة ولا يزالون يواصلون السعي من أجل صياغة الطريقة العلمية. ولذا فمن المفيد قبل البدء برحلتنا الطويلة عبر تاريخ الأدب العالمي أن نلقي نظرة عجلىٰ علىٰ الطريقة التي نعتقد أنها الأصوب والأكثر كمالًا.

بدأت تجارب صياغة نظرية الأدب والنقد الأدبي في أقدم العصور، ولكن ما حدث آنذاك كان طرحًا لمسائل النظرية والنقد فقط، أما أهمية هذه المسائل فلم تصبح علىٰ ما هي عليه من الضخامة إلا في العصر الحديث.

في عصر النهضة شرع العلماء في جمع نصوص الكُتّاب القدماء ودراستها وتم الكثير من العمل في العصر الكلاسيكي (القرن ١٧) إذ استخدم الكُتّاب المسرحيون الفرنسيون كورنيه وموليير وراسين وغيرهم التركة القديمة استخدامًا واسعًا، ولكنهم فهموها بروح عصرهم وأضفوا عليها حداثة شديدة.

وصاغ بوالو في كتابه «فن الشعر» *قواعد أدبية للكُتّاب محوّلًا تعاليم المنظّرين القديمين -هوراس (القرن الأول قبل الميلاد) وأرسطو (القرن الرابع قبل الميلاد)- إلىٰ صيغ جامدة كان في أحيان كثيرة يفهمها فهمًا خاطئًا، غير أن قواعد بوالو هذه ظلت قوية النفوذ في خلال أكثر من مائة عام.*

وحدث انعطاف حاسم في فهم نظرية الفن ونظرية الأدب في أعمال العلامة الخبير في شؤون العالم القديم اي. اي. فينكلمان (١٧١٧-١٧٦٨) الذي يعد واحدًا من

رواد علم الآثار ونظرية الفن، ففي كتابه «*تاريخ الفن القديم*» (١٧٦٤) لم يكتف *فينكلمان بالإعراب عن إعجابه بمنجزات الفن القديم؛ بل حرص علىٰ تفسير تطور هذا الفن من وجهة نظر تاريخية مظهرًا «القنونة» الداخلية لتغيرات الأشكال والاتجاهات الفنية، ودرس في هذا التطور تأثير المناخ والطباع والدين والقوانين، وهكذا بات الإبداع الفني موضوع دراسة علمية بعد أن كان موضوع تقويم خاضع للمصادفة والأهواء الذاتية.*

وجدت وجهة نظر فينكلمان من يمضي بها قدمًا بين معاصريه؛ فطورها ليسينغ (١٧٢٩-١٧٨١) في مؤلفيه «*لاوكاوون*» و«*الأدب المسرحي في هامبورغ*» بالاستناد *إلىٰ مادة الأدبين اليوناني والروماني الغنية، واتجه الشاعر العالم غيردر (١٧٤٤-١٨٠٣) نحو دراسة الأغاني الشعبية التي رأىٰ فيها منبع الشعر كله، وبحث عن نماذج ذلك في الأدب اليوناني بالدرجة الأولىٰ.*

وفي بداية القرن التاسع عشر نشر الفلاسفة المثاليون: كانت وشيللينغ وهيجل فكرة رجعية تزعم أن الفن أسمىٰ من الحياة، وقدّموا الفن اليوناني مثالًا علىٰ ذلك.

وقد قادت دراسة تاريخ وحياة الشعوب القديمة العلم نحو فهم جوهر الأدب والفن فهمًا صحيحًا، وكان العالم الألماني وولف (١٧٥٩-١٨٢٤) من أوائل الذين سلكوا هذا النهج، ولكن وولف لم يقدّم دراسة منظّمة منهجية عن تاريخ الأدب القديم.

وسادت في الستينات والسبعينات من القرن الماضي نظرية العالم الاجتماعي الفرنسي تين (١٨٢٨-١٨٩٣)، الذي حاول أن يستخدم في الأدب والفن الطريقة المتبعة في العلوم الطبيعية. لم يكتف تين بتحليل الوقائع التاريخية بل سعىٰ إلىٰ إيجاد عوامل محددة تتحكم بمجرىٰ الأحداث وكذلك بتطور الأدب والفن، وقد رأىٰ (تين) هذه العوامل في خصائص العرق والبيئة واللحظة التاريخية.

لقد أصبح فهم العملية الفنية علىٰ هذا النحو فهمًا سائدًا في أواخر القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين وأطلق عليه اسم الطريقة «الثقافية - التاريخية»، وتأثير هذه الطريقة واضح في الأعمال الكبيرة التي تدرس الأدب القديم.

غير أن الخطأ الأساسي في نظرية (تين) يكمن في كونها تعدّ العاملين الأساسيين -العرق والبيئة- ثابتين وتهمل تأثير العاملين الاقتصادي والاجتماعي، وعلىٰ هذا

الأساس؛ انتشرت في العلم البرجوازي ضروب شتىٰ من محاولات تحديث تاريخ العالم القديم وإضفاء صفات عليه لا يمكن أن تكون له.

وانتشرت أبان أزمة الثقافة البرجوازية منذ نهاية القرن التاسع عشر، وفي القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولىٰ؛ نظرية «الفن المجرد» أو «الفن للفن» بكل ما يتشعب عن هذه النظرية من تصورات تزعم أن الشاعر شاعر وحسب، وأن نظرية الأدب لا تهتم إلا بأساليب وأشكال إبداع الأدباء، أما محتوىٰ الأعمال الأدبية وآراء الكتاب، وكذلك الظروف المحيطة بهم وتأثير العوامل الخارجية فيهم؛ فتلك أمور لا أهمية لها مطلقًا. وعلىٰ الرغم من أن أنصار هذه النظرية قد حققوا بعض النتائج الهامة في دراسة الأدب؛ فإنهم بسبب نظرتهم الوحيدة الجانب؛ لم يستطيعوا النظر إلىٰ العمل الفني علىٰ أنه كل متكامل فأدىٰ ذلك إلىٰ أن تظل آراؤهم معلقة في الهواء لا جذور لها. ذلك هو العيب الأساسي الذي تعاني منه المدرسة الشكلية.

لقد صاغ الديمقراطيون الثوريون الروس بيلينسكي وتشيرنيشيفسكي وغيرتسن ودبرولوبوف وغيرهم فهمًا متقدمًا لجوهر الظواهر الأدبية ودور الكاتب كإنسان ومواطن مؤكدين أن الطبيعة تنجب الإنسان ولكن المجتمع هو الذي ينميه ويكونه.

ونحن اليوم، بالاستناد إلىٰ كل ما ورثناه عن الفكر الإنساني الطليعي من خبرة ومعرفة نقول:

إن تاريخ الأفكار وكذلك تاريخ الأشكال الفنية المرتبطة بها يعكسان في ذاتيهما تغيرات الظروف المادية للحياة الاجتماعية، فمن المستحيل علىٰ الإنسان، أي إنسان، أن يعيش في المجتمع ويكون متحررًا من المجتمع، ومن المستحيل علىٰ الفكر أن يغرف من ذاته أو يعطي من ذاته، أنه لا يستطيع ذلك إلا بالتفاعل مع العالم الخارجي.

إن فهم الأدب علىٰ هذا النحو يتيح لنا أن نجد حتىٰ في الأدب القديم انعكاسًا لحقيقة الحياة وإن كان ذلك في غُلالة من الأساطير، وهو يتيح لنا أن نتكلم غاضين النظر عن آراء بعض العلماء، حول شعبية الأدب القديم «والنمذجة» فيه، ونقر بتضمنه أشكالًا أولية من الواقعية العفوية باعتبار أن الواقعية هي -إلىٰ جانب صدق التفاصيل- صدق في تصوير الشخصية النموذجية في الظروف النموذجية.

ولكننا نخطئ إذا أعدنا تاريخ الأدب كله إلىٰ الظروف الاقتصادية، فهذا ينم عن تصور اجتماعي مبتذل وقعت فيه بعض المدارس. فلا بد من الإشارة إلىٰ التفاعل بين البنيان الفوقي والقاعدة وإلىٰ دور الفرد في تطور الأيديولوجية. **إن الناس يصنعون تاريخهم بأنفسهم ولكنهم يصنعونه ضمن ظروف ومقدمات محددة جدًا**. وعلىٰ الرغم من كون الظروف الاقتصادية هي الحاسمة في نهاية المطاف؛ فإن للظروف السياسية والتقاليد العالقة في أذهان الناس وغير ذلك دورها المعلوم.

من هنا يتجلىٰ واضحًا خطأ من يحاول أن يضفي علىٰ أفكار القدماء تصورات تعود إلىٰ مرحلة متأخرة مفهومة بالنسبة إلينا، ولكنها في الواقع لم تكن موجودة عندهم.

ولا بد لنا من الإشارة إلىٰ جانب آخر مهم في هذه المسألة؛ إننا إذ نفهم الأدب وحدة إبداعية بين الشكل والمحتوىٰ لا نستطيع أن نكتفي بدراسة المحتوىٰ الفكري في الإبداع الفني؛ بل يجب علينا أن نهتم بتحليل الأشكال الفنية والبنىٰ والأساليب التي يستخدمها الأدباء.

إن أدب أي شعب من الشعوب هو بالنسبة إلينا إبداع فني يجسد في صور فنية مشبعة بالعاطفة واقعة المعاصر. وما دام الأدب انعكاسًا للحياة الواقعية بكل تنوعها، سواء أكان هذا الأدب أسطوريًا أم كاريكاتوريًا، فإن فهمه يتعذر علينا ما لم نربطه بالواقع الذي أوجده، وما لم ندرك الصورة الكاملة لتفاعلات مختلف التيارات الاجتماعية في العصور التي ندرس أدبها.

القسم الأول

الأدب القديم

لماذا نهتم بالأدب القديم

ليس الدافع الذي يحثنا علىٰ الاهتمام بالأدب القديم مقصورًا علىٰ النوعية الممتازة التي تتحلىٰ بها الكنوز الفنية الموروثة عن تلك الفترة؛ بل يشمل أيضًا تأثير تلك الروائع الفنية تأثيرًا عميقًا في الأدب الأوروبي بمجمله.

لقد قامت الحضارة الأوروبية الحديثة علىٰ حطام الحضارة القديمة، ولذا فمن الطبيعي تمامًا أن تتحد عناصر الحضارة القديمة عضويًا بالمفاهيم الاجتماعية وأساليب التفكير واللغات والصور الفنية الأوروبية المعاصرة. بل يتعذر علىٰ المرء أن يفهم الكثير من جوانب الحياة الأوروبية الحديثة إذا هو لم يتعرف علىٰ الحضارة القديمة. وفي تاريخ أوروبا الحديث فترات برز فيها السعي إلىٰ تجسيد المثل والصيغ القديمة في الأدب والفن؛ بل إلىٰ بعثها في السياسة أيضًا. هذا ما يتسم به عصر النهضة الذي بدأ في إيطاليا في القرن الرابع عشر والعصر الكلاسيكي في القرنين السابع عشر والثامن عشر وعصر التنوير في القرن الثامن عشر عشية الثورة الفرنسية.

لقد كانت أفكار القدماء وتصوراتهم مصدر الهام أعظم رجالات الأدب والفن والعلوم أمثال دانتي وميكيل آنج وشكسبير وميلتون وبايرون ورابليه وراسين وموليير وليسينج وغوته وشيللر وبوشكين وغوغول وتولستوي وغوركي والكثيرين غيرهم.

من الطبيعي أن يكون كل عصر قد فهم وتمثل تركة الماضي دون أن تستعبده هذه التركة. فقد كان كل عصر يتملك منها ما هو حيوي ومهم بالنسبة إليه، وإنه لمن الأمور الرائعة أن يستمر اهتمام الناس في مختلف الأزمنة والعصور وحتىٰ يومنا هذا بالأعمال الفنية التي ابدعتها العبقرية الإنسانية في ذلك الماضي البعيد.

وإذا كنا لا نجد صعوبة في فهم ارتباط الفن القديم بأشكال معينة من التطور الاجتماعي؛ فإن من الصعوبة بمكان تفسير استمراره في بعث المتعة الفنية في نفوسنا وفي تبوّؤ مركز النموذج الذي لا يضاهىٰ، وحل هذه المعضلة يكمن في كون فن

القدماء يعبر بجاذبيته وصدقه الفطري عن روعة الطفولة الإنسانية. إن سر جمال الفن القديم لا يكمن في تناقضه مع تلك القاعدة الاجتماعية غير المتطورة التي نشأ عليها؛ لأنه علىٰ العكس من ذلك نتاج تلك القاعدة وهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالظروف الاجتماعية غير الناضجة التي ترعرع في ظلها؛ بل إنه لم يكن ممكنًا إلا في تلك الظروف التي لن تتكرر أبدًا.

هكذا يغدو بمقدورنا أن نحدد قيمة الأدب القديم الفنية وأن نحدد في الوقت نفسه شروط نشوئه التاريخية ونتتبع أيضًا تأثير الفن القديم في تطور الفن العالمي وأهميته بالنسبة إلىٰ عصرنا.

الفصل الأول

الأدب اليوناني القديم

المجتمع العبودي القديم في اليونان

تتحدد طبيعة الدولة بكيفية تنظيم العمل فيها، والخاصة التي تميزت بها الدول اليونانية القديمة هي أنها جميعها كانت دولًا عبودية لا فرق في ذلك بين دول جمهورية ودول ملكية، بين دول ديمقراطية وارستقراطية.

ويمتاز مالك العبيد بكونه لا يمتلك وسائل الانتاج فحسب؛ بل يمتلك الإنسان المنتج نفسه - العبد.

لقد كانت العبودية في حينها مرحلة تاريخية ضرورية لعبت دورًا تقدميًا إذ حررت مجموعة من السكان من عبء العمل اليدوي الصعب ملقية به كله علىٰ كاهل العبيد فأنشأت لتلك المجموعة الفراغ اللازم كي تمارس إدارة الدولة وتقوم بتطوير العلم والفن. فلولا العبودية لما كانت حضارة العالم القديم ولما كان هناك علم أو فن يوناني ولما كانت هناك فلسفة يونانية.

يبدأ تاريخ اليونان القديمة منذ نشوء العبودية، ويجري تاريخ العالم القديم بمجمله في ظروف التبدل التدريجي في كمية العبيد وأشكال استثمارهم، فتجري حروب كثير من أجل الحصول عليهم، غير أن الإنتاج الزراعي والحرفي الصغير يبقىٰ الأساس الاقتصادي في مجتمع اليونان القديمة.

إن انقسام المجتمع إلىٰ طبقتين أساسيتين -العبيد والأحرار- أدىٰ إلىٰ ظهور شكل الدولة القديمة المتميز، ويتضمن هذا الشكل في ذاته مفهومين: الدولة المدينة، والمقصود به هو المدينة والمساحة الصغيرة التابعة لها، ولم تكن اليونان القديمة دولة

واحدة؛ بل كانت تتألف من أكثر من ألفي دويلة منتشرة في البر اليوناني وجزر بحر إيجه وشطآن آسيا الصغرىٰ وجنوب فرنسا وفي أنحاء متفرقة من شواطئ أسبانيا وأفريقيا الشمالية والبحر الأسود، وتدلك كثرة هذه الدويلات علىٰ صغر حجمها حيث كان عدد سكان الدويلة المتوسطة الحجم لا يتجاوز عشرة آلاف من المواطنين الذكور.

لم يكن قوام هذه الخلايا السياسية متجانسًا: المواطنون المتساوون المتمتعون بكامل الحقوق هم الأقلية وهؤلاء يشكلون أرستقراطية من نوع خاص، علمًا بأن الصراع كان ينشب أيضًا في أوساط هذه المجموعة الحاكمة ذاتها بين الأغنياء والفقراء فيها. غير أن المواطن كان رفيع الوعي كبير الاعتزاز بنفسه مستعدًا للتضحية بحياته في سبيل المحافظة علىٰ استقلال وطنه.

لقد كان تاريخ اليونان القديمة تاريخ مدن قائمة علىٰ ملكية الأراضي والزراعة، وقد بقي هذا الوضع مستمرًا حتىٰ نهاية القرن الخامس قبل الميلاد حيث باتت هذه الصيغة السياسية عاجزة عن الاستمرار وتلبية حاجات النمو الاقتصادي -الصناعة والتجارة- الذي كان يتطلب توسيع أطر الدولة. غير أن المحاولات الهادفة إلىٰ الخروج من تلك الأطر الضيقة عن طريق تشكيل الأحلاف وغير ذلك من أشكال الاتحاد أخفقت في تحقيق غايتها، وأصيبت الحياة في داخل الدويلات اليونانية بالتفسخ الذي عمقه الصراع بين السكان الفقراء والأغنياء. وقد أدىٰ ذلك كله إلىٰ بروز ضعف النظام، وفي أواخر القرن الرابع قبل الميلاد لم تستطع الدول - (المدن اليونانية) الصمود أمام ضغط الدولة المكدونية التي كانت تفوقها قوة وتماسكًا.

غير أن دولة الاسكندر المكدوني الذي أخضع لحكمه اليونان والإمبراطورية الفارسية تجزأت بعد موته إلىٰ عدة دول كبيرة اتبع أغلبها النظام الملكي، وفي القرنين الثاني والأول قبل الميلاد غزت روما هذه الدول وأخضعتها لحكمها، وهذه الفترة من تاريخ اليونان هي الفترة التي يطلق عليها اسم العصر الهيليني. غير أن المدينة اليونانية ظلت تعيش كخلية سياسية ذات إدارة مستقلة في داخل أطر هذه الدول الكبيرة.

مراحل تاريخ الأدب اليوناني

كان من الطبيعي أن تلاقي هذه التغيرات الكبيرة في الحياة الاجتماعية انعكاسًا حيًا

في الأدب، ولذا فنحن نستطيع بالاستناد إليها تحديد تاريخ الأدب اليوناني القديم بالمراحل الأربع التالية:

١- مرحلة البدء: وهي فترة تفسخ المجتمع البدائي القبلي (منذ نهاية الألف الثاني حتىٰ بداية الألف الأول قبل الميلاد) وفيها ساد الفن الشعبي الشفهي سيادة مطلقة.

٢- المرحلة الكلاسيكية: وهي فترة تكون وازدهار الدول -المدن الحرة- وتبدأ تقريبًا منذ القرن التاسع قبل الميلاد وتنتهي في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد، وتتطور في هذه الفترة بحسب تعاقب التطورات الاجتماعية - ثلاثة أجناس متتالية: الأدب الملحمي فالأدب الغنائي فالأدب الدرامي، وتشمل هذه المرحلة فترة قصيرة هي فترة نضج الظروف الجديدة، فترة الانتقال إلىٰ الهيلينية.

٣- المرحلة الهيلينية: وهي زمن سيادة الممالك الهيلينية الكبيرة ما بين القرنين الثالث والأول قبل الميلاد، وقد تميزت هذه الفترة بضعف كبير في قدرات الشعب الإبداعية وبسيطرة الأشكال المصطنعة في الفن.

٤- المرحلة الإمبراطورية أو المرحلة الرومانية: وهي فترة سيطرة روما (ما بين القرنين الأول والخامس بعد الميلاد) ونهاية المجتمع القديم مع الانتقال السريع نحو النظام الإقطاعي، وقد تميزت هذه الفترة بموت التقاليد القديمة ونشوء تقاليد مسيحية - بيزنطية جديدة.

في خلال هذه المدة الزمنية التي تزيد علىٰ ألف عام يميز المرء بوضوح شديد تلك الفترة التي أطلقنا عليها اسم المرحلة الكلاسيكية - فترة قيام الدول اليونانية المستقلة، فإليها يعود النشاط الإبداعي لهوميروس وبيندار واسخيلوس وسوفوكليس وايروبيدس وأريستوفان وأفلاطون وأرسطو وديموسفين وميناندر وغيرهم، وفي هذه الفترة تمت صياغة الأجناس الأدبية الأساسية وجرىٰ إنشاء أعمال فنية خالدة في تاريخ الأدب العالمي. هذا يدفعنا بالطبع إلىٰ الاهتمام بدراسة هذه المرحلة بالذات برغم أننا لا ننكر ظهور عدد غير قليل من الكُتّاب المبرزين الذين أثّروا كثيرًا في أدب الشعوب الحديثة، في عصور تلت تلك المرحلة من أمثال كاليماخ وتيوقريط ولقيان وبلوتارخ وغيرهم. كما أننا نشير هنا إلىٰ تطور الرواية الإغريقية، الجنس الأدبي الذي قُدّر له أن يلعب هذا الدور الضخم في عصرنا الحديث، فنقول إنه حدث في المرحلة الأخيرة من تاريخ الأدب اليوناني القديم.

بعد هذا العرض التاريخي الموجز جدًا ننتقل إلىٰ دراسة شاعر يوناني قديم تحدىٰ إبداعه الزمن، ذلكم هو صاحب الإلياذة والأوديسا هوميروس.

مقدمة: هوميروس

في الفصل الثاني من «هاملت» تظهر فرقة الممثلين الجوالين ويقرأ أحدهم بطلب من الأمير منولوجًا يروي فيه البطل الطراوادي اينيوس قصة الاستيلاء علىٰ طروادة ويتحدث عن قسوة المنتصرين، وعندما يشرع الممثل في وصف آلام الملكة العجوز جيكوب -التي قتل ابن آخيليس بير زوجها بريام أمام ناظريها ومثل بجثته وقد حوله الغضب إلىٰ شيطان- يشحب وجهه وتنهمر دموعه؛ فيقول هاملت كلماته الشهيرة التي ذهبت مثلًا:

ما شأنه بجيكوب

وما شأن جيكوب به

ومع ذلك فهو يجهش بالبكاء . . .

فما هي علاقة الإنسان المعاصر بجيكوب وما الذي يهمه من أمر آخيليس وبريام وهكتور وغيرهم من أبطال هوميروس. ما علاقته بتلك الآلام والأفراح وعواطف الحب والحقد والمغامرات والمعارك التي طواها الزمن منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة؟ ما الذي يجتذبه إلىٰ الماضي ولماذا يتأثر بحروب طروادة ومغامرات أوديسيوس المعذب الذكي المخاتل في درب عودته إلىٰ بلده؟

إن أي عمل من الأعمال الأدبية المغرقة في القدم يجتذب اهتمام إنسان العصر الحديث بما يقدمه من صور حياة اندثرت، تتميز بشكل مدهش عن حياتنا في كثير من نواحيها.

فالاهتمام التاريخي سمة كل إنسان، وميل الإنسان الطبيعي إلىٰ معرفة ما جرىٰ من قبل هو بداية طريقنا إلىٰ هوميروس.

نحن نتساءل: من هوميروس؟ وهل «اخترع» أبطاله أو أنه عكس في صورهم وبطولاتهم حوادث حقيقية؟ وما مدىٰ صدقه أو عدم صدقه في التصوير وفي أي زمن كان ذلك؟ إننا نتساءل ونساءل ونبحث عن الجواب في المقالات والكتب فإذا آلاف بل عشرات الألوف من الكتب والأبحاث تقدم لنا خدماتها. فجهود العلماء لم تقتصر

علىٰ تقصي الحقائق الجديدة عن هوميروس والاستعانة بها في إلقاء المزيد من الضوء علىٰ أشعاره؛ بل هم يطرحون ولا يزالون يطرحون وجهات نظر جديدة حول شعر هوميروس بمجمله وحول طرق تقويمه. لقد كان زمن اعتبرت فيه كل كلمة من كلمات الإلياذة والأوديسا حقيقة لا يتطرق إليها الشك - فالإغريق القدماء (الغالبية العظمىٰ منهم علىٰ كل حال) ينظرون إلىٰ هوميروس لا علىٰ أنه شاعر عظيم وحسب؛ بل رأوا فيه أيضًا فيلسوفًا ومربيًا وعالمًا، رأوا فيه حكمًا أعلىٰ في سائر شؤون الحياة. وحل زمن آخر اعتبرت فيه الإلياذة والأوديسا محض اختلاق وأسطورة جميلة أو حكاية فظة تفسد «الذوق السليم».

الاكتشافات الهوميرية

ثم جاء زمن راحت فيه «أساطير» هوميروس تتدعم واحدة إثر أخرىٰ بما حققه علماء الآثار من اكتشافات: في عام ١٨٧٠ وجد الألماني هنريخ شيلمان طروادة التي قاتل أبطال الإلياذة عند جدران سورها وماتوا هناك، وبعد أربعة أعوام عثر شيلمان نفسه علىٰ ميكينا «الغنية بالذهب» وهي مدينة أغاميمنون زعيم المحاربين اليونانيين عند أسوار طروادة، وفي عام ١٩٠٠ بدأ الانجليزي ارتورايفانس عملية البحث في جزيرة كريت، وقد أسفرت تلك العملية عن اكتشافات فريدة في جزيرة المئة مدينة التي كثيرًا ماذكرها هوميروس في ملحمته، وفي عام ١٩٣٩ عثر الأمريكي بليدجن واليوناني كورونيوتيس علىٰ بيلوس القديمة عاصمة نيستور، الصوت الرخيم الذي كان في قصيدتي هوميروس نبعًا لا ينضب من الحكمة.

إن قائمة الاكتشافات الهوميرية كبيرة جدًا وهي لما تنته إلىٰ يومنا هذا، ويكاد يكون من المؤكد ألا تنتهي في المستقبل القريب، ولكن لا بد من ذكر اكتشاف من هذه الاكتشافات هو الأهم والأشهر في عصرنا، ففي أثناء التنقيب في كريت وميكينا وبيلوس وغيرها من الأماكن في جنوب شبه جزيرة البلقان تم العثور علىٰ عدة آلاف من الألواح الطينية المكتوبة بلغة مجهولة، واحتاجت قراءة هذه الألواح إلىٰ قرابة نصف قرن، إذ لم يستطع أحد فك رموزها قبل عام ١٩٥٣ حيث قام الإنكليزي مايكل فينتريز بذلك. إن هذا الإنسان الذي توفي في حادث سيارة قبل عشرة أعوام لم يكن عالم آثار أو مؤرخًا؛ بل كان مهندسًا معماريًا، ولكنه استطاع أن يقوم بأكبر اكتشاف

في مجال دراسة العصور القديمة. إن اسمه يجب أن يوضع بجانب اسمي شليمان وشامبوليون الذي فك رموز الكتابة الهيروغليفية المصرية. لقد قدم اكتشافه للباحثين وثائق يونانية أصيلة يعود تاريخها إلىٰ زمن حوادث الإلياذة والأدويسا وثائق ساعدت في توسيع وتدقيق؛ بل قلب تصوراتنا السابقة حول حقيقة المجتمع والدولة اللذين صورهما هوميروس في أشعاره.

أحداث العصر الذي سبق ظهور الملاحم في اليونان

في بداية الألف الثاني قبل الميلاد ظهرت في شبه جزيرة البلقان القبائل اليونانية الآخية وتكونت حتىٰ منتصف هذا الألف الدول ذات النظام العبودي في القسم الجنوبي من شبه الجزيرة، وكانت كل دولة تتألف من حصن صغير تحيط به أراضٍ تابعة له، وكان علىٰ رأس كل دولة حاكم يعيش مع المقربين منه في الحصن وراء الأسوار الدائرية الضخمة وعند أسفل الأسوار كانت تنشأ القرية التي يعيش فيها خدم القيصر الحرفيون والتجار، وقد قام في البداية صراع بين المدن من أجل احتلال مكان الصدارة، ثم في حوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد بدأ نفوذ الآخيين بالامتداد إلىٰ البلدان الأخرىٰ علىٰ الشاطئ المقابل، وكانت جزيرة كريت من بين البلدان التي استولىٰ عليها الآخيون وهي مركز من أكبر مراكز الحضارة قبل اليونانية، فقبل غزو كريت من قبل الآخيين بزمن كبير قامت في هذه الجزيرة دويلات ذات حكم مطلق ينقسم فيها المجتمع بوضوح إلىٰ طبقتين هما طبقة الأحرار وطبقة العبيد، وقد برع الكريتيون في الملاحة والتجارة والبناء وصناعة الخزف وصنع الحلي كما برعوا في بعض أشكال الفن البسيطة وكانت لهم كتاباتهم. تأثر الآخيون بحضارة الكريتيين تأثرًا كبيرًا حتىٰ قبل غزو كريت، أما بعد غزوهم للجزيرة فقد أصبحت هذه الحضارة ملكًا لليونانيين والكريتيين علىٰ حد سواء، ويسمي العلماء هذه الفترة بالمرحلة الكريتية - الميكينية.

كانت طروادة في الشمال الغربي من آسيا الصغرىٰ بلدًا يجتذب اهتمام الآخيين باستمرار، وقد اشتهر هذا البلد بموقعه الجغرافي الممتاز وأرضه الخصبة، وهو كثيرًا ما واجه حملات الغزو التي ظلت واحدة منها هي أطولها زمنًا وأضخمها وأشدها ضراوة، عالقة في أذهان اليونانيين تحت اسم حرب طروادة. ينسب القدماء هذه

الحرب إلىٰ عام ١١٠٠ قبل الميلاد وتؤكد الأبحاث الجديدة التي قام بها العلماء صحة ذلك.

حدثت حرب طروادة عشية انهيار قوة الآخيين، إذ سرعان ما ظهرت في البلقان قبائل يونانية جديدة تشبه في تخلفها الآخيين قبل ألف عام من الزمن. جابت هذه القبائل شبه الجزيرة كلها؛ فأخضعت الآخيين ودمرت مجتمعهم وهدمت حضارتهم تمامًا، وارتد التاريخ إلىٰ الخلف فنشأت المشاعة القبلية من جديد محل المجتمع العبودي وانعدمت الملاحة البحرية ونمت الأعشاب والطحالب علىٰ جدران القصور التي سلمت من الدمار وضاع الفن وضاعت الحِرَف والكتابة. طوىٰ النسيان الماضي وانقطعت سلسلة الأحداث وتحولت بعض حلقاتها إلىٰ حكايا وأساطير، وغدت الأساطير التي تروي سير الأبطال حقيقة لا تقبل الشك في نظر الأقدمين، مثلها مثل أساطير الآلهة، وغدا الأبطال أنفسهم موضوع تعظيم الناس واحترامهم وتداخلت أساطير البطولة فيما بينها وتشابكت مع أساطير الآلهة فنشأت مجموعات من الأساطير تجمع بين تسلسل الوقائع التي بنيت عليها وبين التفكير الديني والخيال الشعري. لقد كانت الأساطير اليونانية التربة التي نما عليها الشعر الملحمي البطولي اليوناني.

الشعر الملحمي عند اليونانيين

إن الملاحم البطولية موجودة عند أكثر الشعوب، وهي حكايا شعرية تروي حوادث ذات أهمية من الدرجة الأولىٰ وقعت في الماضي المجيد فكانت نقاط انعطاف في تاريخ الشعب المعني، ومن هذه الأحداث (أو علىٰ الأقل، أحدها) كانت الحملة العظيمة التي شنها اليونانيون علىٰ طروادة. غير أن الوقت الفاصل بين زمن وقوع الحوادث وصياغة الملحمة حولها يزيد علىٰ ثلاثمائة سنة، ولذا فقد التصقت بلوحات الحياة الغابرة تفاصيل مستعارة من الحياة المعاصرة لمبدعي الملاحم المجهولين. لقد ظل الكثير في أساس الملحمة علىٰ حقيقته ولكن الكثير أيضًا تعدل وجرىٰ تفسيره في ضوء المفاهيم والأفكار الجديدة، وهكذا كان تعدد الطبقات (وهذا هو مصدر التناقض) سمة تميز الشعر الملحمي اليوناني منذ البداية، وكان عدد الطبقات يتنامىٰ باستمرار بسبب حركة هذا الشعر الدائمة، فالحركة لا تنفصم أبدًا عن شكل وجوده؛ لأنه، كالشعر الملحمي البطولي عند جميع الشعوب، إبداع غير مكتوب لم يجر تثبيته

بالكتابة إلا في المرحلة الأخيرة من تطوره.

كان المغنون يروون أشعار الملاحم ويقومون في الوقت نفسه بتعديلها والإضافة عليها فكأنهم بذلك يشاركون في تأليفها، وكان هؤلاء يحفظون عن ظهر قلب عشرات الألوف من أبيات الشعر ورثوها ولا يعلم إلا الله من ألفها. كما أنهم أتقنوا مجموعة من الوسائل والأساليب التي تناقلتها الأجيال أيضًا (من ذلك أشكال التكرار المتنوعة التي تستخدم في وصف الحالات المتشابهة والأوصاف الثابتة والوزن الشعري ولغة الشعر الملحمي المتميزة وكذلك مواضيع هذا الشعر ذاتها فهي علىٰ الرغم من اتساعها محدودة علىٰ كل حال).

لقد كانت وفرة العناصر الثابتة في الشعر الملحمي شرطًا ضروريًا من شروط الإبداع المستقل حيث كان المغني يركب هذه العناصر كما يحلو له مدخلًا بينها الأشعار مبدعًا إبداعًا متجددًا باستمرار.

تعتقد غالبية العلماء المعاصرين أن هوميروس عاش في القرن الثامن قبل الميلاد في أيونيا - علىٰ الشاطئ الغربي من آسيا الصغرىٰ، أو في إحدىٰ الجزر القريبة من هذا الشاطئ أضف إلىٰ ذلك أن المغنيين كانوا قد اختفوا في ذلك الزمن؛ ليحل محلهم منشدون يرتلون الأشعار المكتوبة ترتيلًا، ولا يقتصرون في ذلك علىٰ إشعارهم؛ بل يروون أشعار غيرهم. من هؤلاء كان هوميروس غير أن هوميروس لم يكن وارثًا فحسب؛ بل كان مجددًا أيضًا، لم يكن نتيجة فقط؛ بل كان بداية أيضًا فأشعاره منبع الحياة الروحية في العصر القديم بمجمله فمثلما تنبع الأنهار والمسيلات كلها من المحيط علىٰ حد تعبير هوميروس؛ ينبع فن الكلمة كله من هوميروس.

أحداث *الإلياذة* و*الأوديسا*

هناك افتراض مفاده أن «الإلياذة» و«الأوديسا» هما فعلًا نهاية عهد طويل من الإبداع الحر وأنهما النموذجان الأولان من الشعر الملحمي المثبت بالكتابة، وأنهما كانا منذ البداية عملًا أدبيًا بكل ما في هذه الكلمة من معنىٰ، ولكن ذلك لا يعني بالطبع أن نص القصيدتين المعروف لدينا لا يختلف في شيء عن النص الأصلي الذي روي أو كتب في نهاية القرن الثامن أو مطلع القرن السابع قبل الميلاد. ففي النص الذي

وصل إلينا كثير من الإضافات التي وضعت بعد ذلك التاريخ ومنها ما هو كبير يكاد يكون أغنية كاملة، كما أن النص تعرض إلىٰ الاختصار والتنقيح أيضًا. ذلك كله تشويه للنص طبعًا. غير أنه عاش بهذا الشكل «المشوه» أكثر من ألفين وخمسمائة عام، هكذا عرفه القدماء وقبلوه؛ ولذا فإن محاولة إعادته إلىٰ حالته الأصلية تبدو مستحيلة في الواقع وخالية من المعنىٰ من وجهة النظر الثقافية التاريخية.

تروي «الإلياذة» جانبًا من أحداث العام العاشر الأخير في حرب طروادة. إنها تصف غضب آخيليس أشجع وأقوىٰ أبطال اليونان، بعد أن أهانه زعيم الآخيين، قيصر ميكينا آغاميمنون. يرفض آخيليس المشاركة في المعارك فيبدأ الطرواديون بالتفوق في المعارك فيهزمون الآخيين ويطاردونهم حتىٰ معسكرهم ويوشكون علىٰ النجاح في حرق سفنهم. عندئذ يسمح آخيليس لصديقه الحميم باتروكل بالاشتراك في القتال، ويقتل باتروكل؛ فيتخلىٰ آخيليس عن غضبه ويثأر لموت صديقه بقتل هكتور بطل طروادة وحاميها وابن قيصرها بريامن وإن أهم ما في القصيدة من أحداث مستعار من مجموعة الأساطير المحاكة حول طروادة. وترتبط «الأوديسا» بمجموعة الأساطير ذاتها حيث تروي عودة بطل يوناني آخر هو أوديسيوس ملك جزيرة إيتاكا إلىٰ وطنه بعد سقوط طروادة، ولكن المهم في «الأوديسا» ليس أساطير حرب طروادة، إذ إن العنصرين الأساسيين في أحداثها، وهما عودة الزوج إلىٰ زوجه بعد فراق طويل ومغامراته المدهشة في البلاد وراء البحار؛ يعودان في الأصل إلىٰ الحكايا والقصص الشعبي.

التناقض في الإلياذة والأوديسا

لا يقتصر التباين بين «الإلياذة» و«الأوديسا» علىٰ ما ذكرناه؛ بل يلحظ المرء تمايزًا بينهما في البنية وتفاصيل الرواية وفي عالم الإحساسات الموصوف في كل منهما. كل ذلك جعل الباحثين يشكون منذ القدم في كون هاتين الملحمتين من تأليف كاتب واحد، ولا يزال هذا الشك يلقىٰ أنصارًا حتىٰ يومنا هذا، ولكن علىٰ الرغم من جميع الحجج التي يمكن أن تقال في هذا المجال؛ نقول أن أوجه الشبه بين «الإلياذة» و«الأوديسا» تفوق أوجه التباين.

إن أوجه التباين بل التناقضات الصريحة كامنة في داخل الملحمة الواحدة كما هي

بين الملحمتين. وسبب ذلك هو تعدد الطبقات -الذي سبق أن ذكرناه- في الشعر الملحمي اليوناني. ففي العالم الذي يصوره هوميروس تتجاور صفات وملامح عصور عدة - العصر الميكيني ثم العصر قبل الهوميري فالعصر الهوميري بالمعنىٰ الخاص لهذه الكلمة. فإلىٰ جانب حرق الجثث الذي كان سائدًا في العصر قبل الهوميري نجد المتحاربين يدفنون الجثث في التراب وتلك عادة من عادات العصر الميكيني، وإلىٰ جانب السلاح البرونزي الذي استخدمه الميكينيون نجد سلاح الدورين الحديدي الذي لم يعرفه الآخيون مطلقًا، وإلىٰ جانب الملوك الميكينيين المستبدين نجد الملوك الدوريين الضعفاء، الذين هم أشبه بشيوخ القبائل . . . لقد دفعت هذه التناقضات العلم في القرن الماضي إلىٰ التشكيك بوجود هوميروس نفسه، وظهر رأي مفاده أن ملحمتي هوميروس نشأتا تلقائيًا وأنهما نتاج إبداع جماعي شبيه بإبداع الأغاني الشعبية، ورأىٰ بعض النقاد الأكثر تحفظًا أن هوميروس كان موجودًا ولكنه لم يكن سوىٰ راوية بارع استطاع أن يجمع في سلسلة واحدة مجموعة من الأغاني الشعبية القصيرة نسبيًا، وزعم بعض ثالث أن هوميروس هو علىٰ كل حال مؤلف القسم الأعظم من *«الإلياذة» و«الأوديسا» أما وحدة هذا العمل الفني وكماله فمن عمل المنقحين الذين جاؤوا بعد هوميروس.*

تابع العلماء الكشف عن المزيد من التناقضات في ملحمتي هوميروس غير عابئين بما يمكن أن يؤدي إليه اندفاعهم، ولقد كان من نتيجة ذلك أن مزق المحللون وحدة الإبداع الفني الهوميري فأضاعوا قيمته الفنية. وإزاء هذه النتيجة المخالفة لكل منطق برزت في السنوات الستين الأخيرة وجهة نظر أخرىٰ مناقضة للرأي السابق ترىٰ أن وحدة الإبداع الفني الهوميري فوق الشكوك، تلك الوحدة التي يحسها القارئ المتجرد إحساسًا مباشرًا عند قراءته لملحمتي هوميروس، ووضع أنصار هذه النظرة نصب أعينهم تدعيم هذا الإحساس «بتحليل من الداخل» يعالج تلك القواعد والقوانين التي استرشد بها الشاعر نفسه، وتلك الرسائل التي استخدمها في صياغه شعره والإحساس الحي الذي استند إليه.

نظرة هوميروس إلىٰ العالم

لننظر إلىٰ إبداع هوميروس نظرة القارئ المتجرد.

إن أول ما يحير الإنسان ويجتذبه هو ذلك الشبه والتقارب بين القديم والحديث فهوميروس يأسرك في الحال ويتحول من مادة للدراسة إلىٰ جزء من «ذاتك»، كما هي الحال مع أي شاعر محبوب ميتًا كان أو حيًا؛ لأن المهم بالنسبة إلينا هو ما يثيره في نفسنا من عاطفة ومعاناة جمالية.

عندما يقرأ المرء هوميروس يكتشف أن الكثير من عناصر نظرته إلىٰ العالم حقيقة تتحدىٰ الزمن. فأهم ما تتميز به هذه النظرة اتساعها وسعيها إلىٰ استيعاب الجوانب المختلفة. إن كاتب الشعر البطولي اليوناني لا يكن حقدًا للطرواديين المسؤولين مباشرة عن وقوع تلك الحرب غير العادلة (أحداث الملحمة، كما نعلم)، تؤكد أن أمير الطرواديين باريس هو الذي أساء إلىٰ الناس وأهان القانون الإلهي باختطافه هيلين زوجة مضيفه الملك مينيلاوس؛ بل نقول إنه يحترمهم ويتعاطف معهم؛ إذ لا خيار لهم غير القتال والدفاع عن مدينتهم وأطفالهم وحياتهم، وهذا ما يجعلهم يقاتلون ببطولة وإن كان الآخيون أشد وأكثر عددًا. الطرواديين يواجهون النهاية المحتومة. إنهم لا يعرفون ذلك، ولكن هوميروس يعرف كيف ستنتهي الحرب، وهو يتعاطف مع المهزومين مستقبلًا بكل عظمة نفس المنتصر، وإذا كانت «طروادة المقدسة» مكروهة من قبل الآلهة بسبب «ذنب باريس بن بريام» فإن هوميروس أسمىٰ وأنبل من آلهة الأوليمب.

إنسانية هوميروس وموقفه من الحرب

والشمول في نظرة هوميروس إلىٰ الكون مشحون بالطيبة الإنسانية، فالعدالة التي يجب علىٰ الناس التقيد بها ويجب علىٰ الآلهة حمايتها هي الحب المتبادل والتواضع والبشاشة ونبل النفس، أما الظلم فهو في التوحش وقسوة القلب، وهوميروس لا يغفر حتىٰ لآخيليس، بطله المحبوب «وحشية الأسد» التي يتصف بها، إن موقف هوميروس هذا ليس أمرًا متعارفًا عليه فحسب؛ بل تجربة دفع الناس ثمنها غاليًا علىٰ مر التاريخ ولا يزالون يدفعون حتىٰ يومنا هذا.

إن إنسانية هوميروس عظيمة إلىٰ حد يتجاوز معه الشاعر الحدود الرئيسية في الأدب الملحمي البطولي. الشعر البطولي الملحمي هو-في العادة- أغنية للحرب باعتبارها التجربة التي تبرز قوىٰ النفس، وهوميروس يمتدح الحرب فعلًا، ولكنه يلعن كوارثها

وبشاعتها واحتقارها الفظ لكرامة الإنسان. هنا يتصارع في نفس هوميروس موقفان، الأول -امتداح الحرب وهو يعود بأصله إلىٰ أخلاق الدوريين البدائية المتوحشة، والثاني- النفور منها وهو يعود إلىٰ الأخلاق الجديدة، إلىٰ الإيمان بالحق والسلام. هنا يلتقي هوميروس بشكسبير ونلتقي نحن قراء القرن العشرين مع الاثنين، هذا هو ما يربطنا بجيكوب. إننا جميعًا ندرك رعب بريام العجوز الذي يبكي ميتته الفظيعة المزرية قبل حلولها:

آه، إن الفتىٰ مجيد
كيفما كان وضعه عندما يسقط في المعركة ممزقًا بالسيف النحاسي،
كل شيء مكشوف فيه، وهو الميت، رائع.
أما إذا كانت لحية المرء بيضاء ورأسه يشتعل شيبًا.
وكانت الكلاب تدنس خجل الرجل العجوز،
فذلك مصير لا يصيب الناس الأشقياء ما هو أشد منه مرارة.

وبالقدر نفسه ندرك احتجاج شكسبير الغاضب ضد القدر الذي يسمح بتدنيس إنسانية الإنسان:

اخجلي يا آلهة الحظ. أقيليها،
أيتها الآلهة، انزعي الدولاب من بين يديها
اكسري القوس وحطمي الأسياخ
واقذفي بالمحور من فوق الغيوم
إلىٰ الجحيم الملتهب.

الموقف الأخلاقي في شعر هوميروس

إن إذلال الإنسان بالظلم والعنف عار وألم لكل إنسان، والشر تحد وقح لنظام العالم كله، وإذن فهو تحد لكل منا، وبالتالي فإن كلًا منا مسؤول عن وقوع الشر. لقد أحس هوميروس بذلك، أما شكسبير فقد أدركه بوضوح كامل.

الحلم لا ينقلب أبدًا عند هوميروس إلىٰ تهادن مع الشر، وجبن في مواجهته ومحاولة

لتبريره، وصلابة الموقف الأخلاقي الذي يتصف به هوميروس (وجميع تقاليد العصر القديم عمومًا)، تكتسب في نظرنا جاذبية وسحرًا شديدين. «إن صلابة صخرة القيم»، من هوميروس حتىٰ عصرنا - صمود الخير والشرف في وجه الشر والخيانة، أبدية الطموح إلىٰ ما هو رائع برغم جميع إغراءات ما هو بشع وخسيس، ذلك كله يحمل إلىٰ نفوسنا البهجة والنشاط. ليس صحيحًا أن نتصور أن ثبات هذه القيم نتاج رضا نفسي بدائي ساذج لا يفهم ما هو الشك، إنما ذلك نتاج ثقة طبيعية تتصف بها النفس السليمة ذات الشعور السليم، نتاج ثقة المرء بحقه (وواجبه) في اتخاذ القرار والمحاكمة.

موقف هوميروس من الحياة والموت

إن الحياة بالنسبة للشعور السليم هدية عظيمة ومكتسب ثمين برغم كوارثها وآلامها ومنغصاتها، وبرغم أن زيوس يقول في أعالي السماء:

.... في جميع المخلوقات التي تتنفس وتزحف فوق التراب

لا يوجد في الكون كله من هو حقًّا أشقىٰ من الإنسان.

إن زيوس الخالد لا يستطيع فهم البشر الزائلين، ولكن الشاعر يفوق آلهته نبلًا وذكاء. إنه يتقبل الواقع بهدوء وصحو، ويدرك إيقاع الأفراح والآلام المتناوبة فيه ويرىٰ في هذا التناوب قانون الوجود الثابت، وهو يقول للوجود بحزم: «نعم» وبالحزم نفسه يقول للعدم «لا».

إنه يقول ذلك بحزم ولكن ضمن حدود معينة؛ لأنه ينظر إلىٰ وجه الموت بالهدوء نفسه والشجاعة ذاتها اللذين ينظر فيهما إلىٰ الحياة، فحتمية الموت لا يجب ولا يمكن أن تسمم بهجة الوجود علىٰ الأرض، وخطر الموت لا يجب أن يدفع المرء إلىٰ التخلي عن الشرف. إن من أجمل مقاطع *«الإلياذة» وأشهرها كلمات البطل الطروادي ساربيدون إلىٰ صديقه قبيل المعركة:*

يا صديقي النبيل: لو رفضنا القتال الآن

لكنا معًا، يا ذا الشباب الدائم، خالدين أيضًا.

أنا نفسي ما كنت لأطير إلىٰ الأمام مقاتلًا في مقدمة الفرسان

وما كنت لأجتذبك إلىٰ أخطار المعركة المجيدة.

ولكن حوادث الموت كثيرة الآن كما كانت دائمًا
وهي تحيط بنا ولا يستطيع الإنسان الزائل تفاديها أو الهرب منها
هيا معًا إلىٰ الأمام؛ لنجلب المجد لغيرنا أو نجلبه لنفسينا.

إن عالم أحاسيس هوميروس قمة في الهدوء وصفاء الروح، إنه عالم يعرف الحماس العارم واليأس المطبق ويرتقي فوق الاثنين - فوق سذاجة التفاؤل وفوق حقد التشاؤم.

الآلهة وحرية الإرادة الإنسانية والمصير الإنساني عند هوميروس

إن كلمات ساربيدون التي يدعو بها صديقه لخوض المعركة تثير في نفس القارئ تساؤلًا حول مدىٰ حرية الإنسان عند هوميروس - هل يمتلك إنسان هوميروس حرية الاختيار وحرية الإرادة أم أن «قوىٰ عليا» تقيد يديه وقدميه. إن هذا التساؤل من الأسئلة المعقدة تعقيدًا نادرًا، والإجابة عليها متناقضة تناقض تصورات الناس في الشعر الملحمي البطولي اليوناني عن الآلهة والمصير، فكثيرًا ما يشتكي أبطال هوميروس من أنهم ليسوا سوىٰ دمىٰ في أيدي الآلهة ويعتقدون أن الآلهة مسؤولة عن مصائبهم كلها، ولكن إذا كان الأمر كذلك فلماذا تغضب الآلهة من الأفعال الباطلة التي يرتكبها هؤلاء؟ أليس الباطل الذي يفعلونه من صنعها؟ هكذا تفقد الأخلاق الهوميرية أساسها، وكيفما حاول المرء تفسير تلك الشكاوىٰ فإنه سيجد تذليل التناقض أمرًا متعذرًا. غير أن القارئ في غنىٰ عن محاولة تذليل هذا التناقض لاسيما وأنه يجد مواقف كثيرة في الملحمتين يتخذ فيها الإنسان قراره عن وعي بعد الموازنة بين الجوانب الإيجابية والجوانب السلبية فيه دون تلقي أية مساعدة من أعلىٰ ولذا يتوجب عليه تحمل مسؤولية سلوكه كاملة، وآلهة هوميروس لا تختلف عن الإنسان في شئ، فهي تقوم بأعمال إنسانية تمامًا: إنها تقدم النصائح كما يفعل العجوز الحكيم نيستور وهي تشتبك في المعارك كما يفعل البشر الزائلون؛ بل قد تكون أحيانًا أقل نجاحًا منهم، وهي لا تترفع عن التدخل في الأمور الدنيوية التافهة. إنها قادرة علىٰ مساعدة الإنسان أو إلحاق الأذىٰ به، ولكنها جميعًا بما في ذلك كبير الآلهة زيوس؛ عاجزة عن تقرير مصيره.

إن مصير الإنسان محدد من قبل القدر هو أعلىٰ قوة في العالم يخضع لها الآلهة والبشر علىٰ حد سواء. الآلهة تخدم القدر وتنفذ قراراته، ولا تستطيع غير تقديم أو تأخير هذه القرارات وهذا هو كل شئ. والمميزة الرئيسية التي تتفوق بها الآلهة علىٰ البشر هي المعرفة والحكمة والقدرة علىٰ التنبؤ بالمستقبل وهي تستخدم هذه المميزة من أجل إعلام الإنسان مقدمًا بما قدر له، وهذا أمر مهم جدًا يبقىٰ دائمًا في أطر الضرورة، في أطر المُقَدر، مجالًا للحرية. القدر يطرح خيارًا: إذا فعلتَ ذلك سَلِمَت وإذا فعلتَ غيره تَموت. الاختيار عمل تمارسه الإرادة الحرة، ولكن بعد أن يختار المرء يغدو تغيير نتائج اختياره مستحيلًا. لقد حذر هرمز ايجيست من مغبة قتل أغاميمنون بعد عودة القيصر من حملته علىٰ طروادة وحذره من الزواج من أرملته. ولكن إيجيست تجاهل نصيحة الآلهة ففعل ما نهاه عنه هرمز فحل به العقاب علىٰ يد ابن أغاميمنون القتيل.

مظاهر الطفولة في شعر هوميروس

عندما يقرأ المرء هوميروس يؤمن بأن العبارات العادية التي اهترأت من كثرة الاستعمال وفقدت قدرتها علىٰ التعبير تنتعش أحيانًا. لقد كان هوميروس شاعرًا عبقريًا حقًا وفنان كلمة من الطراز الأول. إنه يرسم ويجسِّم بالكلمات، إنَّ ما يبدعه مرئي بل يكاد يكون ملموسًا. إنَّ له قدرة علىٰ الملاحظة تفوق ما يتمتع به حتىٰ أولئك الذين يقاربونه عبقرية؛ ولذا فإن عالم رؤياه وجميع ما يحتويه هذا العالم من أشياء مهما كانت عادية وبسيطة، يبدو أكثر وضوحًا وأعمق محتوىٰ وأشد تمايزًا من عالم رؤيا أي شاعر آخر غيره. تلك هي الطفولة التي يتسم بها الأدب القديم؛ إذ إن هذه الحدة في البصر لا يمكن أن تكون إلا في أعوام الحياة الأولىٰ، لا يمكن أن يتحلىٰ بها غير الطفل، ولكن طفولة هوميروس تتجلىٰ أيضًا في الإشراق الدافئ المنبعث من قصيدته، في إعجابه بالحياة بجميع وجوهها (وهذا هو سر حيوية قصائده وعظمتها الملحمية)، وفي فضوله الدائب (وهذا هو سر كثرة التفاصيل في شعره)، وبالإضافة إلىٰ كل ما تقدم تتجلىٰ طفولة الفنان في طريقة معالجته للمادة التي يتعامل معها.

يدخل كاتب العصر الحديث في صراع مع مادة إبداعه، إنه ينظم الكلمات ومن ورائها الواقع الذي تصوره، إنه يقوم بعملية تنظيم فعلية يحول من خلالها الفوضىٰ إلىٰ

نظام، وكلما اقتربنا من عصرنا نجد الصراع بين الفنان ومادته أكثر وضوحًا ونجد الفنان أقل حرصًا علىٰ إخفاء ذلك الصراع عن عيون الآخرين؛ بل نجده في حالات كثيرة يبرز مقاومة مادته الإبداعية بصورة استعراضية، ولكن هذا الصراع كان مجهولًا بالنسبة إلىٰ كاتب العصر القديم. فلم تكن الذات تقابل الموضوع عند هوميروس مثلًا وذلك شبيه بحالة الطفل الذي يظل زمنًا طويلًا لا يدرك التقابل بين «الأنا» و«اللاأنا». لقد ضعف الإحساس العضوي بالوحدة مع مرور الزمن ولكنه لم يختف نهائيًا بل ظل موجودًا حتىٰ نهاية تقاليد الفن القديم، وهذا يطبع كل عمل أدبي قديم -ملحمتي هوميروس قبل كل شيء- بوحدة متميزة تجتذبنا وتبهجنا، ونحن -في اعتقادي- نعيش الإحساس نفسه عندما نتأمل أعمال الحفر وتزيين المزهريات والتماثيل الطينية التي يستحق كل منها اسم «تحفة فنية». إنك إذ تنظر إلىٰ تحفة من هذه التحف تأخذك الدهشة من حرية الفنان وخلو باله، من تناسيه الحكيم لهموم الحياة ومنغصاتها، من ثقته الطفلية بالمستقبل وإيمانه به. هذا هو ما يجعل شفتي التمثال تبتسمان، وعينيه تنظران بفضول إلىٰ كل شئ في العالم، وباعتزاز وهدوء يجتمعان علىٰ نحو رائع مع الإيحاء والحركة المعبرة الشجاعة.

وهذا ما نجده أيضًا عند هوميروس. الصور «الساكنة» تتناوب مع الصور «الحركية» وهذه وتلك صوز ناجحة رائعة. لنتأمل المثال التالي:

كان يرتدي حرملة صوفية مزدوجة قرمزية اللون
مزركشة بالذهب مشدودة بحلقة مزدوجة
وقد رسم الصانع علىٰ الحلقة بمهارة
كلبًا رهيبًا يغرس أظفاره الجبارة في جسم غزال فتي
لقد أذهلت تلك الحلقة الجميع
وقد لحظته يضع وشاحًا من قماش رائع
كطبقة من رأس بصلة يابسة
رقيقة وناصعة كالشمس الساطعة، وإذ رأت
النسوة هذا القماش الرائع أصبن بدهشة لا توصف.

و

خرج تيلا مونيد الضخم قلعة الدانيين

مكشرًا رهيب الوجه وسار بخطى قوية رنانة

سار بخطى واسعة وهو يؤرجح رمحه الطويل الظل.

ليقرر كل قارئ أي الصورتين أجمل، ولكن عليه أن يتذكر على كل حال أن اتهام شعر هوميروس الملحمي بالسذاجة والجمود والعجز عن تصوير الحركة؛ اتهام ظالم وغبي.

التجسيم والحسية في شعر هوميروس

إن التجسيم والحسية، وهما الصفتان الأساسيتان في شعر هوميروس يساعدان في تفسير الكثير مما في *«الإلياذة» و«الأوديسا»، فهما يجعلان تجسيد كل ما هو مجرد (الحزن، العداء، الصلاة) أمرًا مجسمًا، إذ لا وجود عند هوميروس لأي شئ غير مجسم. الحسية الكاملة عند هوميروس لا تتوقف عند التشابه بين الآلهة والبشر؛ بل هي تعني بالضبط «تشييئ» الآلهة، والحسية تؤدي حتمًا إلى انخفاض مستوى الصورة الفنية، وهنا فقط، في إحساسنا المرهف بالواقع، لا في خيال هوميروس البدائي المتحرر، يجب أن نبحث عن السبب الذي يجعلنا نتصور أن هوميروس يسخر من الآلهة عندما يجعلها عصبية المزاج متباهية حقودة متعالية ساذجة وغير خالية من العيوب الجسدية. إن الأساطير الهوميرية هي أقدم الأساطير اليونانية التي نعرفها ولا أحد يعرف ما الذي فيها من المعتقدات التي كانت سائدة ما الذي اختلقه الشاعر من عنده. غير أننا نستطيع أن نفترض، واثقين، أن التصورات الكلاسيكية التي وردت بعد ذلك حول الأوليمب وساكنيه مستعارة في الغالب وبصورة مباشرة عن «الإلياذة» و«الأوديسا» ونحن مدينون بها لموهبة صاحب الملحمتين الفنية.*

كما أن الحسية تخفض بعض الشئ من فخامة اللهجة والعظمة الملحمية التي يستخدم هوميروس كوسيلة لتحقيقهما لغة خاصة، هي في الأصل غير لغة الكلام وتتألف من عناصر من مختلف اللهجات اليونانية. لقد كانت لغة شعر هوميروس تبدو لليونانيين دائمًا لغة غريبة ورفيعة، وعند حلول العصر الكلاسيكي (القرن الخامس قبل

الميلاد) غدت لغة هوميروس لغة قديمة.

التحليل النفسي

عندما يقرأ المرء هوميروس يجد أن هذا الشاعر لم يبرع في تصوير وجه العالم الباسم أو الغاضب أو المخيف فحسب؛ بل برع أيضًا في تصوير النفس الإنسانية وجميع خلجاتها. فهناك في ملحمتي هوميروس اكتشافات نفسية حقيقية لا تزال إلىٰ يومنا هذا تدهش المرء عندما يلتقي بها أول مرة وتنغرس في ذاكرته إلىٰ الأبد. فهاهو بريام العجوز يتسلل سرًا إلىٰ آخيليس آملًا أن يحصل علىٰ جثة ابنه القتيل ليدفنها.

هاهو ذا يدخل إلىٰ مخدع الأمير دون أن يلحظه أحد
فيرتمي علىٰ قدميه ويعانق ركبتيه ويقبل يديه
يديه الفظيعتين اللتين قتلتا كثيرًا من أبنائه.

لقد كان الشاعر نفسه يدرك حتمًا قيمة هذه الأبيات، لذا كررها نفسها علىٰ لسان بريام بعد أن أضاف إليها «تعليقًا نفسيًا» صريحًا:

أيها الشجاع، احترم الآلهة. أشفقت علىٰ حظي العاثر
فتذكرت بيلاي الأب: إنني أشد تعاسة بما لا يقاس من بيلاي.
إنني أعاني ما لم يعانه أي إنسان زائل علىٰ سطح الأرض
فأنا أضغط علىٰ شفتي يدي الرجل الذي قتل أولادي.

وهاكم اكتشافًا آخر: الحزن يوحد بين الناس ويفرق بينهم في آن واحد. الجواري يبكين لمصرع باتروكل ولكن كل واحدة تبكي مصيبتها الخاصة بها، وهكذا يجلس العدوان آخيليس وبريام متجاورين ويبكيان:

امسك بيد العجوز وابعده عنه بهدوء.
وتذكر الاثنان: تذكر بريام ابنه الشهير،
فراح يبكي بمرارة ويعفر جسمه بالتراب عند قدمي آخيليس
وتذكر القيصر آخيليس أباه تارة وصديقه تارة أخرىٰ
وراح يبكي، وتردد صدىٰ نشيجهما المر في أنحاء المنزل.

ومن اكتشافات هوميروس في ملحمتيه اكتشافه أن لكل شعور قوي وجهين فإشراقة الحزن تختفي في قاع البكاء المرير ووراء الغضب المسعور تختفي الحلاوة:

إن الغضب المقيت الذي يخرج حتىٰ الحكماء عن صوابهم

هو في قرارته أحلىٰ من جدول العسل المنساب في هدوء

الدرامية في شعر هوميروس

إن التحليل النفسي المقترن بالموهبة الفنية يسبغ علىٰ الأدب الملحمي صفات درامية فالشخصيات لا ترسم من الخارج؛ بل تنكشف بصورة مباشرة عن طريق أقوال الأبطال أنفسهم. تشغل الأقوال والتعليقات ثلاثة أخماس نص الملحمتين تقريبًا، وفي كل واحدة منهما نحو خمس وسبعين شخصية تتكلم، وكل بطل من أبطال هوميروس فرد حي متميز عن الآخرين. لقد أطلق القدماء علىٰ هوميروس لقب أول شاعر تراجيدي أما اسخيلوس فقد أكد أن تراجيدياته هو - اسخيلوس ليست سوىٰ فتات مائدة هوميروس الفخمة. إن الكثير من المقاطع المشهورة في الإلياذة والأوديسا البالغة حد الكمال من حيث عمق التحليل النفسي هي في الحقيقة مشاهد تبدو وكأنها كتبت للمسرح خاصة. ومن بين هذه المشاهد نخص بالذكر لقاء هكتور مع اندروماك في الأغنية السادسة من الإلياذة، ومثول اوديسيوس أمام الأميرة نافسيكاي وتعرف المربية العجوز يفريكليا عليه في الأغنيتين السادسة والتاسعة عشرة في الأوديسا.

مقارنة بين بنيتي الإلياذة والأوديسا

عندما يقرأ المرء ملحمتي هوميروس يقتنع أنهما ولاسيما *(الإلياذة)* معجزة من حيث البنية. *ويدهشه تهور أولئك المحللين الذين زعموا أن بنيتي القصيدتين تكونتا تلقائيًا بصورة غير واعية. فمن الصعب جدًا علىٰ أي قارئ أن يقتنع بأن مواد الملحمتين لم ترتب ترتيبًا مستندًا إلىٰ تفكير عميق ودراسة دقيقة، فكاتب الإلياذة لم يحتج إلىٰ أكثر من أحد عشر بيتًا من الشعر لينقل القارئ إلىٰ قلب الأحداث، إلىٰ جوهر القضية، أحد عشر بيتًا من الشعر وتنكشف اللوحة كلها - غضب آخيليس وسبب الغضب والظروف التي سبقت تخاصم القادة؛ بل ودور الآلهة في كل ذلك. ثم تبدأ بعد ذلك مباشرة الأحداث التي تستمر حتىٰ استنفاذ الموضوع الرئيسي كله.*

فغضب آخيليس لا يهدئه مقتل هكتور ولا التمثيل بجثته ولا جنازة باتروكل الضخمة ولا كل طقوس التبجيل لصديقه الراحل.

ولا يبدأ الانعطاف في نفس آخيليس إلا بعد لقائه مع بريام حيث تشرق نفسه التي عتمها الغضب واليأس وكأنما غسلتها الدموع التي ذرفها القاتل وأبو القتيل معًا، ونجد مثل هذه النهاية المشرقة بالنسبة للموضوع الثاني في الملحمة - موضوع هكتور الذي لا يمكن فصله عن الموضوع الرئيسي فهو ناجم عنه ومتم له، وليس في «الإلياذة» خاتمة بل إن الحل يستمر حتىٰ آخر بيت شعر فيها «وهكذا دفنوا جثة الفارس المجيد هيكتور» وهذا الحل بمجمله يذكرنا بالحل التراجيدي. كما تذكرنا بالتراجيديا وتيرة الرواية المتقطعة غير الرتيبة الملأىٰ بالانعطافات الحادة غير المتوقعة حيث يقرر الانعطاف الرئيسي مصير البطل ويوجه الأحداث بحزم نحو العقدة والحل. وهذا الانعطاف في «الإلياذة» هو مصرع باتروكل، أما العقدة فهي مقتل هيكتور.

إن جميع مشاهد «الإلياذة» وصورها موحدة حول الموضوع الرئيسي والبطل الرئيسي مشكلة منظومة مترابطة ترابطًا وثيقًا. وجميع أحداث الملحمة تجري في تسعة أيام (إذا حسبنا «أيام الفراغ» يصبح عدد الأيام واحدًا وخمسين). أما «الأوديسا» فمبنية علىٰ نحو آخر وهي أكثر تفككًا، فليس في «الأوديسا» تكثيف للأحداث كما في «الإلياذة»، وليس فيها تشابك بين خطوطها المختلفة (رغم كون عدد الأيام ذات الأحداث تسعة أيضًا) كما أن الشخوص في «الأوديسا» أكثر استقلالًا منها في «الإلياذة»، فليس فيها أبطال يتمم بعضهم بعضًا من حيث التكوين النفسي مثل آخيليس وهيكتور وديوميديس أو آخيليس وباتروكل، فالعلاقات بين الشخوص في الأوديسا هي في الغالب علاقات خارجية قائمة علىٰ تسلسل الأحداث، ولكن يجب ألا ننسىٰ أن الشاعر هنا كان يواجه مهمة صعبة للغاية هي عرض تاريخ عودة البطل إلىٰ جزيرة إيتاكا ذلك التاريخ الذي استمر عشر سنوات، وسرد أحداث تجوال أوديسيوس طوال تلك السنوات العشر، وإذن فإن الجزء الأكبر من تشتت الأحداث مرده إلىٰ تسلسل الأحداث نفسه.

وعلىٰ كل حال لا يمكن الإدعاء بأن بنيتي الملحمتين خاليتان من كل عيب من وجهة نظر القارئ المعاصر، فبقايا طريقة الإبداع البدائية عند المغنيين القدماء تبرز في

الإطالة المرهقة وفي التكرار وقلة التشويق (مثلًا، في بداية الأغنية الثامنة عشر في *«الأوديسا» تروي الساحرة تسيرتسيبيا سلفًا وبتفصيل كاف الأحداث التي ستكون موضوعًا لهذه الأغنية كما أنها تبرز في قانون استحالة الترافق الزمني. إن هوميروس لا يستطيع عرض أحداث وقعت في زمن واحد وبشكل متواز ولذا فهو يصورها في أزمنة مختلفة، وهذا ما يجعل معارك هوميروس تبدو كأنها سلاسل من المبارزات ينتظر فيها كل زوج من المتبارزين دوره في صبر.*

بعض صفات الشعر الهوميري

ويمكن أن نذكر في قائمة المآخذ ذلك الهدوء «الملحمي» المزعوم. فالموضوعية المجردة واللامبالاة أمران غريبان عن الفن، وعلىٰ الرغم من أن الهدوء «الهوميري» يعتبر في أحيان كثيرة شرطًا ضروريًا من شروط الأسلوب الملحمي، نقول إن ذلك شرط مفتعل، فهوميروس لم يكن أبدًا يتجنب إصدار الأحكام علىٰ ما يجري. إنه بعد أن يدفع بالممثلين إلىٰ خشبة المسرح يكف عن التدخل ولكنه لا يظل مختبئًا وراء الكواليس طوال الوقت؛ بل كثيرًا ما يظهر فيتوجه بالحديث إلىٰ آلهة الشعر أو إلىٰ الأبطال، وقد وجد العلماء أن مجموع مداخلات هوميروس هذه يقارب خمس مقدار الملحمتين، وأروع هذه المداخلات هي بدون شك تلك التشبيهات الملحمية. في التشبيه العادي مهما كان تصويريًا، تتجه كل كلمة نحو أكمل تجسيد ممكن للمشبه. فعندما يتظاهر أوديسيوس بالشكوىٰ قائلًا:

لقد ولي كل شئ:
لست الآن سوىٰ قشة ولكنك من خلالها
تستطيع أن تعرف بسهولة السنبلة التي كانتها

نجد أن كل شئ «يخدم الصورة»: أنا الآن قشة ولكن كما أن من السهل معرفة السنبلة التي كانت من خلال القشة نفسها، فإن من السهل عليك أن تنظر إلي وتعرف أي رجل كنت من قبل، أما عندما يقال عن القادة الصغار الذين يصفون القوات استعدادًا للمعركة:

وكالذئاب . . .

كالوحوش الكاسرة التي في قلوبها جرأة لا حدود لها،
تلك التي تمزق بوحشية وعلا ذا قرنين ظفرت به
بين الأغصان المتشابكة، وقد تلطخت أشداقها جميعًا بالدم،
فاندفعت قطيعًا مجتمعًا نحو النبع الأسود وهي تجأر
وهناك راحت تلعق ماء المسيل العكر بألسنتها المرنة
وهي تبصق الدم الذي ابتلعته، وتخفق بين ضلوعها
قلوب لا تهدأ، وبطونها جميعًا منتفخة، - كذلك
راح القادة الصغار بناة صفوف الجند

يطوفون حول باتروكل، - فإن ما يتعلق بالتشبيه هنا ثلاث أبيات فقط وهي التي تشبه القادة الصغار المحيطين بباتروكل بالذئاب، أما الأبيات السبعة الأخرىٰ فهي صورة متميزة مستقلة في الواقع عن النص. في الماضي كانوا يعتقدون أن هذه الصورة ومثيلاتها ليست سوىٰ زينة للنص ولكن الاعتقاد السائد الآن أنها خروج من عالم الشعر المشروط إلىٰ الواقع المحيط بالمنشد والمستمعين من حوله مما يريحهم ويجعلهم قادرين علىٰ تتبع مصائر الأبطال بانتباه متجدد.

لقد رأينا كيف يلتقي الشعر الملحمي عند هوميروس بالدراما، وهذا الشعر في التشابيه التي يقدمها الكاتب يصبح شعرًا غنائيًا حقيقيًا. إنك تبتهج بلقاء كل تشبيه فتتوقف عنده وتكرره في سرك مرارًا متلذذًا بروعته ونضارته وجرأته وجماله الفطري غير المتصنع.

وكما يفكر بالمساء العذب فلاح ظل النهار بطوله يشق الحقل النضير وثوراه يشدان المحراث الضخم.

ثم يودع النهار بمرح ناظرًا إلىٰ الغرب،
مجرجرًا خطاه الثقيلة نحو البيت ليعد عشاءه،
ابتهج أوديسيوس وهو يتأمل جنوح النهار نحو المغيب.

ذلكم هو هوميروس الشاعر الذي تحدىٰ إبداعه آلاف السنين فأطل علينا حاملا إلينا لذة جمالية لا تزول.

الدراما اليونانية القديمة

نشأة الدراما اليونانية

إن الدراما اليونانية القديمة، إذا نظرنا إليها بعين عصرنا عبر مدىٰ زمني يزيد علىٰ ألفي عام، تبدو رغم كل شيء، كلًا واحدًا لا تربطه بعضه إلىٰ بعض مقدماته التاريخية فقط، (النظام العبودي والأساطير)؛ بل يربطه أيضًا التواصل الأدبي الذي برز في الاقتباس وتطوير الأساليب التقنية وتقليد السابقين الجاد أو الساخر والنقاش معهم واللقاءات الشخصية فيما بينهم. فمن المعلوم أن اسخيلوس وسوفوكليس، مثلًا، كانا يقدمان تراجيدياتهما في المهرجانات نفسها ويتنافسان فيما بينهما علىٰ المرتبة الأولىٰ، وعلىٰ الرغم من تنوع العصور والمواهب وتعاقب الازدهار والانحطاط والتناقض الذي يبدو كاملًا بين التراجيديا والكوميديا وقلة الآثار التي وصلتنا عن بعض كتاب المسرح اليوناني القديم؛ فإن أدب ذلك المسرح يبدو لنا الآن كبة خيوط متراصة تختفي في ثناياها أطراف الخيوط التي تمتد إلىٰ روائع أدب المسرح في العصور التالية.

كيف انحلت الخيوط تلك وبماذا ابتدأت؟ يكفي أن نقرأ أية مأساة من مآسي اسخيلوس حتىٰ نحس فيها عراقة مسرحية واضحة. يلفت نظرنا قبل كل شيء، وجود الكورس، وهذه صفة غريبة من وجهة نظر عصرنا، ثم نلاحظ، إذا تعمقنا في القراءة، إن الأحداث ما كانت لتتحرك بدون الكورس، إذ بدونه ينعدم الحوار تارة، ويستحيل شرح ما يجري إلىٰ الحد الضروري لفهمه تارة أخرىٰ وتارة ثالثة، وهذا يدهش حقًا، ينعدم وجود بطل رئيسي؛ لأن الكورس بالذات يكون البطل الرئيسي الذي تدور حوله أحداث الدراما؛ بل إنك تلاحظ في تراجيديات اسخيلوس أن دور الكورس يخضع لقواعد خاصة به وأن هذه القواعد مصاغة بدقة عظيمة. الكورس يغني في البداية، عندما يظهر علىٰ خشبة المسرح، ويغني في وسط المسرحية عندما ينزل الممثلون عن

خشبة المسرح، ويغني في خاتمة المسرحية وهو يخلي مكانه لتحتله الأوركسترا، ويلحظ المرء قاعدة أخرىٰ من قواعد استخدام الكورس: تتألف كل أغنية منَ أغاني الكورس عادة من جزئين متساويين يتكرر في الجزء الثاني إيقاع الجزء الأول ولكن النص يكون مغايرًا. إن هذه الآلية الدقيقة لم تنشأ علىٰ أرضية خالية ومن السهل علىٰ المرء أن يخمن وجود تقاليد عريقة سبقتها وإن كان يجهل وجود تلك التقاليد. إن الأدلة القديمة المتوفرة لدينا حول منشأ التراجيديا والدور الأساسي الذي يلعبه الكورس والآلية المعقدة التي يؤدي بها هذا الدور، ذلك كله يجعلنا نعتقد أن تسمية اسخيلوس أبًا للمأساة ليست سوىٰ تسمية شرطية، ويجعلنا نتوجه إلىٰ الكورس باعتباره نقطة الانطلاق في البحث عن منابع الدراما المأساوية، حتىٰ إذا قارنّا دور الكورس عند اسخيلوس بدوره عند الكتاب المسرحين الذين تلوه -سوفوكليس وايروبيديس مثلًا- فوجدنا أن بمقدورنا فهم أحداث التراجيديا وإن أغفلنا دور الكورس كله، يتضح لنا تمامًا أن الكورس في التراجيديا هو نواتها الأقدم والأقرب إلىٰ بدايات الأدب المسرحي.

تعني كلمة «تراجيديا» من حيث معناها الحرفي «أغنية العنزة». غير أن ترجمة الكلمة نفسها لا تفسر شيئًا، فهناك، إلىٰ يومنا هذا، تفاسير مختلفة لمحتوىٰ هذا المصطلح، ولكن مجمل هذه التفاسير يقوم علىٰ أساس أن عبادة ديونيسيوس إله الكرمة والخمر ورمز قوىٰ الطبيعة الحية المبدعة، هي التي خلقت التراجيديا، فمنذ أقدم العصور كانت تقام لديونيسيوس احتفالات يسود فيها السكر والمرح، فيمثل المشتركون في هذه الاحتفالات الرعاة وحاشية ديونيسيوس، فيلبسون جلود الماعز ويدهنون وجوههم بعصير العنب ويغنون ويرقصون ويمجدون إلههم الثمل الذي كان أحدهم يقوم بدوره في كثير من الأحيان فيتقبل الأضاحي وهي عادة من الماعز، وهكذا فإن جلود الماعز علىٰ أجساد وظهور الرعاة، ورؤوس الماعز المقدمة إلىٰ مذبح الإله ديونيسيوس ورفاق ديونيسيوس الذين لهم أرجل كقوائم الماعز، ذلك كله أعطىٰ لأقدم صنف من صنوف الأدب المسرحي اسمه الذي لا يتميز بالجمال.

وما دمنا نعتقد أن أصل التراجيديا هو ما ذكرناه فليس من الصعب علينا أن نتخيل كيف انفصل عن الكورس أناس يقومون بالغناء المنفرد وكيف حل آلهة آخرون محل

ديونيسيوس في أداء الدور الرئيسي وكيف حل محلهم في هذا الدور أو قام به إلىٰ جانبهم أبطال الأساطير ثم كيف ازداد تعقد التراجيديا وازداد ابتعادها عن أساسها الديني لتصبح عملًا مسرحيًا.

استمرت التراجيديا في التطور حتىٰ بعد أن أصبحت عملًا أدبيًا فازدادت صيغتها الاجتماعية وتناقص غناء الكورس فيها بالنسبة إلىٰ الحوار وظهرت بين أبطالها إلىٰ جانب أبطال الأساطير نماذج تاريخية حقيقية أمثال أباطرة الفرس وكادت تنمحي تمامًا الصلة بينها وبين ديونيسيوس والطقوس الدينية.

نقول «كادت»، لأن المتأمل الحاد البصر يرىٰ أن هذه الصلة تظل قائمة طوال عهد الدراما اليونانية. فحتىٰ عهد ايروبيديس ظل الكورس شرطًا ضروريًا في العروض المسرحية وظل الأبطال والآلهة يجيئون إلىٰ مكان الأحداث في عرباتهم ذات العجلتين وظل ديونيسيوس يجيء في أعياده إلىٰ الاحتفال كما يجيء بابا نويل إلىٰ رياض الأطفال في أعياد رأس السنة، وظلت العروض المسرحية في أثينا تقدم مرتين في العام بمناسبة احتفالات ديونيسيوس حتىٰ وإن كانت هذه المسرحيات لا تمت إليه بصلة.

لقد كانت الدراما اليونانية منذ بدايتها تعالج قضايا دنيوية حتىٰ بدون وساطة الأساطير. فالمسرح الأثيني في القرن الخامس قبل الميلاد، التراجيدي - اسخيلوس وسوفوكليس وايروبيديس - والكوميدي - اريستوفانيس، يعالج القضايا الحيوية الملحة في السياسة والأخلاق. لقد كان مسرحًا ذا احساس رفيع بالمواطنة، مسرحًا شديدًا الالتزام يعي دوره التربوي الأخلاقي ويفخر به. لقد كان مسرحًا مرتبطًا بالحياة الاجتماعية في عصره بكل ما فيها من أفكار وصراعات سياسية.

أحداث عصر ازدهار الدراما اليونانية

لنستعرض بسرعة أحداث القرن الخامس قبل الميلاد، القرن الذي ازدهر فيه المسرح اليوناني وبلغ ذروة تطوره. لم تكن اليونان آنذاك دولة واحدة؛ بل عدة مدن دويلات مستقلة تسود في كل مدينة لهجتها ولها آلهتها وأبطالها وأساطيرها. غير أن تصور اليونانيين القدماء الديني الميثولوجي العام كان واحدًا وهو ما رسخته قصائد

هوميروس. كانت أثينا أكثر تلك الدويلات تطورًا من حيث الحياة الثقافية والاجتماعية وهي عاصمة آتيكا الغنية بزيت الزيتون والخمور وأكبر ميناء فيها. قادت أثينا الحرب اليونانية العامة ضد الفرس وبعد أن ربحتها ازدادت عظمة وديمقراطية مؤسساتها وحققت نجاحًا عظيمًا في تطوير فنونها. ومن الطبيعي أن ديمقراطية أثينا كانت وقفًا علىٰ مالكي العبيد. ولم تكن الديمقراطية تعني غير اشتراك المالكين الصغار الذين تحرروا تدريجيًا من ظلم الأعيان اشتراكًا أوسع في المؤسسات السياسية غير أن الجو الروحي في أثينا كان يختلف كليًا عما كان عليه الجو الروحي في إسبارطة مثلًا التي تميزت بمعيشة أشد قسوة وأخلاق أكثر خشونة، ناهيك عن بلاد فارس حيث كان علىٰ الرعية أن تسجد أرضًا أمام الأباطرة والمقربين منهم.

إن النهوض الوطني الذي رافق في أثينا ازدهار الحضارة لم يقض طبعًا علىٰ جميع التناقضات في داخل المدن أو بين المدن وخاصة بين أثينا وإسبارطة وازدادت حدة التناقضات الداخلية نتيجة الفشل السياسي الخارجي. فبدأت عام ٤٣١ ق. م ولما يمض خمسون عامًا علىٰ الانتصار في معركة سالامين البحرية علىٰ الفرس، حرب بين اليونانيين أنفسهم الذين انقسموا إلىٰ معسكرين - معسكر يؤيد أثينا ومعسكر يؤيد إسبارطة، وقد انتهت هذه الحرب التي دامت طويلًا بعد موت ايرويبيديس بعامين، أي في عام ٤٠٤ ق. م بهزيمة أثينا موجهة بذلك إلىٰ الديمقراطية اليونانية ضربة شديدة، فقد أمر ليساندر قائد الجيش الإسبارطي بتسليم مقاليد السلطة إلىٰ لجنة الثلاثين التي أقامت إرهابًا فظيعًا اتجهت أشد ضرباته إلىٰ الفن وبالدرجة الأولىٰ إلىٰ نوعه الأكثر جماهيرية ومواطنة إلىٰ المسرح.

مراحل تطور الدراما اليونانية

يدلنا هذا الاستعراض السريع لأحداث القرن الخامس قبل الميلاد علىٰ وجود ثلاث مراحل:

١- قيام المدن الدول ونمو الوعي الوطني في مجرىٰ الصراع ضد الفرس.

٢- ازدهار الحياة الاجتماعية والثقافية وتطور الشخصية الأخلاقي.

٣- فقدان التضامن القومي والتشتت الفكري وضعف الأخلاق وإعادة تقويم

القواعد الأخلاقية التي بدت من قبل ثابتة لا تتزعزع.

إن كون التراجيديين اليونانيين العظماء ثلاثة أيضًا، وكون اسخيلوس أكبر سنًا من سوفوكليس وهذا الأخير أكبر سنًا من ايروبيديس، إن ذلك يغري الباحثين بالربط بين كل منهم وبين واحدة من المراحل الثلاث التي عددناها. ولكن الحياة الواقعية تبين أن الاتجاهات المختلفة وحتىٰ المتعارضة، يمكن أن توجد في وقت واحد، أضف إلىٰ ذلك أن تصنيف الكتاب حسب المراحل الزمنية لا يراعي تنوع الحياة ولا يراعي ميزات الفنان الفردة التي تحدد اهتمامه بهذا الجانب أو ذلك من جوانب الحياة. لا شك في أن الزمن يصبغ الكتاب الأدبي بطابعه، ولكن عندما نتحدث عن الفنانين لا بد أن نذكر دائمًا تميز كل موهبة، ولا بد أن نأخذ بعين الاعتبار أن الأساليب الأدبية تتطور وأن الفن لا يقبل التكرار.

دور المسرح اليوناني في تربية الناس وتثقيفهم

ما الذي يجمع بين هؤلاء المسرحيين التراجيديين العظماء الثلاثة برغم تباينهم؟ تجمع بينهم قناعتهم بأن واجب الشاعر أن يكون معلم الشعب ومربيه.

من الصعب أن نتصور الآن دور المسرح التربوي - التثقيفي في ذلك الزمن. لم تكن هناك طباعة، ولم تكن هناك صحف أو مجلات، وإذا استثنينا الاجتماعات الشعبية الرسمية والاجتماعات الشعبية غير الرسمية في الأسواق؛ فإن المسرح كان وسيلة الإعلام الجماعية الوحيدة. لقد كان مسرح ديونيسيوس في أثينا يتسع لنحو سبعة عشر ألف مشاهد وهو عدد يقارب ما يتسع له في عصرنا ملعب رياضي متوسط. ذلك عدد ما كان يمكن أن يضاهيه أي عدد من القراء أو المستمعين. وكانت الدولة تدفع مساعدات نقدية لفقراء الناس في أيام بيركليس تعرف باسم نقود المسرح «تيوريكون». صحيح أن حفلات المسرح كانت تجري في الأعياد فقط، ولكنها كانت تستمر من الصباح إلىٰ المساء وتدوم عدة أيام، وتقوم لجنة منتخبة من القضاة بتقويم عمل الكتاب، حيث كانت الجائزة الأولىٰ تعني النجاح الكبير، والجائزة الثانية النجاح المعتدل، بينما تعني الجائزة الثالثة الفشل. من الممكن أن نستمر في سرد هذه التفاصيل المعبرة، ولكن ما قلناه يوضح أن كل مسابقة من المسابقات المسرحية لم تكن حدثًا مهمًا بالنسبة للكتاب وحدهم؛ بل كانت أيضًا حدثًا مهمًا بالنسبة للشعب

بأسره. لقد كانت أهمية المسرح ومكانته تفرضان على الكتاب الارتقاء إلى الذروة في أعمالهم وإدراك رسالتهم الوطنية إدراكًا رفيع المستوى.

تعقدت الدروس التي كان المسرحيون يقدمونها إلى مشاهديهم، فقبل اسخيلوس لم يكن يشترك في المشهد المسرحي الواحد سوى ممثل واحد بالإضافة إلى الكورس وقائده، فجاء اسخيلوس وأضاف ممثلًا آخرًا وأدخل سوفوكليس ممثلًا ثالثًا إلى حلبة المسرح. من الطبيعي أنَّ تناقل الأفكار وتطويرها وإغناتها لم يتم مباشرة وعلى نحو بسيط ولكن، مما لا جدال فيه، أن التواصل في الأفكار كان موجودًا عند الكتاب المسرحيين اليونانيين العظماء.

زعم اسخيلوس أن مآسيه ليست سوى فتات مائدة هوميروس الاحتفالية، ولكن لا يجوز أن نفهم هذا التقويم المتواضع فهمًا حرفيًا. لا شك أن اسخيلوس استقى مواضيع أعماله من الأساطير، وكانت ملحمتا هوميوس «الإلياذة» و«الأوديسا» أغنى مصدر لتلك الأساطير. غير أن التراجيديا اليونانية أضفت معاني جديدة على صور هوميروس الأسطورية ونسبتها إلى زمن ازداد فيه تعقد العلاقات الاجتماعية وغناها. اليونان التي ازدهر فيها المسرح لم تكن يونان الرعاة والمجتمع البدائي؛ بل كانت يونان الدولة/المدينة المزدهرة التي نشطت فيها الزراعة والحرفة والتجارة، والأهم من ذلك كله بالنسبة إلى الفن هو تكون نموذج الإنسان الجديد المختلف عن إنسان عصر هوميروس. لقد تغيرت نظرة الإنسان إلى مميزاته ومواهبه وتغيرت نظرة المجتمع إليه، وتبدل تصوره حول ذاته وحول الآلهة. تلاشت الآن إلياذة هوميروس الساذجة حيث كانت الآلهة لا تتميز عن البشر إلا بخلودها وقوتها الخارقة في حين تظل في سلوكها العام كالبشر خيرة أو شريرة، وحل محلها وعي ديني أشد تعقيدًا بعد أن أصبح الإنسان مقياس الأشياء، فأصبح الآلهة الذين بقوا ظاهريًا كالبشر، حملة قواعد السلوك والمثل الأخلاقية الرفيعة. وإذا كنا نتحدث عن التواصل الفكري بين كاتب مسرحي وآخر، فإننا نعني بالدرجة الأولى هذا التطور المستمر في فكرة الشخصية الإنسانية التي غدت أساس كل تفكير في العالم والحياة، وهذا التعمق المتواصل في سبر أعماق النفس الإنسانية.

اسخيلوس: نبدأ استعراضنا لأعمال اسخيلوس بالحديث عن مأساته «الفرس». لم

تضم أية مأساة من أعمال الكتاب المسرحيين اليونانيين العظماء أبطالًا تاريخيين غير أسطوريين بقدر ما فعلت «الفرس». ففي هذه التراجيديا نجد آتوسا وداريوس وكسيركس وهؤلاء جميعًا شخصيات تاريخية حقيقية كما أن زمن الأحداث ليس الماضي الغابر؛ بل هو عام ٤٨٠ ق. م الذي هزم فيه أسطول الفرس وجيشهم البري هزيمة نكراء فوق الأرض اليونانية. أضف إلىٰ ذلك أن الكاتب نفسه، اسخيلوس، اشترك في القتال في معركة الماراثون وفي سالامين وغيرها، ولا يجوز أن نمر مرور الكرام بهذه الحالة الوحيدة الفريدة من نوعها حيث يقوم الكاتب المسرحي اليوناني بالمزج بين خياله الشعري والأحداث الحقيقية التي عاشها.

تجري أحداث المأساة في معسكر أعداء اليونانيين، في عاصمة الفرس سوزه. ونحن لا نعرف انتصار اليونان العظيم إلا من أقوال أعدائها. يُسمي هؤلاء الأعداء أنفسهم «بالمتوحشين». ذلك تناقض يثير ابتسامتنا، فهذه التسمية لم يطلقها علىٰ الشعوب غير اليونانية إلا اليونانيون أنفسهم، برغم أنهم لم يكونوا يقصدون بهذه الكلمة ما نفهمه منها اليوم. ولو استعرضنا في الواقع أحداث المأساة لما وجدنا فيها أي متوحش، ومع ذلك يوحي لنا نص «الفرس» ونحن نقرؤه بمعنىٰ كلمة «المتوحشين» المعاصر. فمن أين يأتي ذلك الإيحاء أهو لأن الفرس يفرطون في البكاء في هذه المأساة ويلطمون صدورهم ووجوههم ولا يخجلون من إبراز حزنهم ويأسهم؟ كلا، فأية مأساة تخلو من البكاء والصراخ؟ إن سبب الإيحاء أمر آخر.

آتوسا تروي للحكماء حلمها المشؤوم: «**رأيت في المنام امرأتين الأولىٰ ترتدي ثوبًا فارسيًا والثانية تلبس ثياب الدوريين**». المرأتان اللتان رأتهما القيصرة في المنام ترمزان إلىٰ فارس واليونان. وتتابع آتوسا الحديث فتروي أن ابنها القيصر كسيركس حاول أن يضع نيرًا علىٰ رقبتي المرأتين ويشدهما إلىٰ عربة فأطاعت إحداهما أما الأخرىٰ «**فمزقت لجام الفرس بيديها وحطمت النير إلىٰ نصفين**» إن هذه التعابير -النير، اللجام، العربة- ذات مغزىٰ كبير. بعد ذلك يزداد وضوح المقابلة بين اليونانيين والفرس في مسرحية اسخيلوس. تسأل القيصرة: من زعيمهم وراعيهم، من سيد جيشهم؟ إنها لا تتخيل أي شكل آخر من أشكال الحكم: ويأتيها جواب الكورس: «**ليسوا خدمًا لأحد، ليسوا عبيد أحد**». وعندما يتحقق حلم آتوسا ويتضح

أن كسيركس قد هُزِمَ، يعود اسخيلوس فيطرق المسألة نفسها علىٰ لسان الكورس الفارسي ويصل إلىٰ استنتاجات بعيدة المدىٰ تجعل بمقدورنا الحديث عن المقارنة بين نمطين من الحياة أحدهما متوحش، بكل ما في هذه الكلمة من معنىٰ معاصر، والآخر نمط يليق بالإنسان المتحضر، نمط لا يرتمي فيه الإنسان علىٰ الأرض خائفًا ولا يعض علىٰ لسانه بأسنانه؛ لأن من يتحرر من نير العبودية يصبح حرًا في أقواله أيضًا.

إن إلحاح اسخيلوس علىٰ هذه الفكرة يشير إلىٰ مدىٰ أهميتها عنده. فالامبراطورية الفارسية، في نظر الشاعر، ليست عدوًا سياسيًا فحسب؛ بل هي أيضًا نظام اجتماعي أشد تخلفًا وأقل إنسانية من وطنه أثينا، وهي نموذج الخصم الخارجي الذي يهدد أعمق جذور المدنية اليونانية. هكذا يتحول اعتزاز الشاعر بوطنه أثينا وباليونان إلىٰ اعتزاز بالمبدأ الديمقراطي في حياة الدولة، إلىٰ الاعتزاز بحبّ الحرية عند الإنسان عمومًا.

لا يذكر اسخيلوس في «الفرس» اليونانيين الأيونيين الذين حاربوا إلىٰ جانب كسيركس ضد أبناء عمومتهم، كما أنه يصمت عن الخلافات في معسكر اليونانيين أنفسهم عشية المعركة الحاسمة. وقد رأىٰ بعض الباحثين أن السبب اعتقاد الكاتب بأن ذلك ليس مفيدًا؛ إذ تتطلب اللحظة التاريخية إنشاء تحالف متين بين الدويلات اليونانية. ولكن القضية لا تنحصر، في نظرنا، بالحسابات السياسية الضيقة. ليس اسخيلوس مؤرخًا رسميًا؛ بل هو شاعر وفنان يعمم الأحداث ويعطيها معنىٰ شاملًا. نعم، إنه سياسي، ولكنه سياسي، ككل فنان يهتم بالأمور الكبيرة الجليلة ولا يهتم بالصغائر. إنه يقابل بين نظرتين إلىٰ العالم. في «الفرس» أسماء كثيرة لقادة اختلقهم اسخيلوس. ولكن ما أهمية ذلك بالنسبة إلينا؟ لا أهمية لذلك علىٰ الإطلاق. ما أهمية أن يذكر لنا اسخيلوس اسم حاكمة مدينة نماليكارناس، ارتميسيا اليونانية التي استحقت ثناء كسيركس نفسه، ما لم يكن ذلك منطلقًا لتصوير الخيانة وآثار الشقاق بين الأخوة؟ لعل ذلك كان موضوع مسرحيات أخرىٰ لاسخيلوس لم تصل إلينا. أما «الفرس» فتعالج أمرًا آخر. وهنا يجدر بنا ونحن نختتم حديثنا عن «الفرس»، التراجيديا التاريخية الوحيدة التي وصلت إلينا، أن نتذكر كلمات أرسطو في كتابه

«فن الشعر» الشعر أكثر فلسفة وجدية من التاريخ؛ الشعر يتحدث عن العام في الغالب، أما التاريخ فيتحدث عن الفرد.

قلنا: إن اعتزاز اسخيلوس باليونان المنتصرة تنامىٰ في إبداعه إلىٰ اعتزاز بالإنسان. ترىٰ ألم يقده هذا الاعتزاز بعظمة الإنسان إلىٰ التطاول علىٰ هيبة الآلهة، إلىٰ الصراع مع تلك الآلهة؟ نعم لقد حدث ذلك، فوجه اسخيلوس إلىٰ آلهة اليونان طعنة قاتلة في بروميثيوس. إذا نحن قارنّا بين زيوس كما يبدو في مأساة *«بروميثيوس في القيود»* *(نقصد هنا منولوجي بروميثيوس وايو)* وبين *صورة كبير الآلهة هذا كما تبدو في أغاني الكورس في تراجيديات اسخيلوس الأخرىٰ، لا نستطيع إلا أن نلاحظ تناقضًا غريبًا. زيوس في «بروميثيوس» طاغية حقيقي، غليظ القلب مستبد يحتقر الناس ويمجد العنف ويتسبب في جنون ايو الشقية وهو حاكم حقود تحركه شهوة الانتقام فيسلط علىٰ خصمه بروميثيوس شتىٰ ألوان العذاب. في حين أن زيوس في «أوريستا» مثلًا، وهي إحدىٰ مآسي اسخيلوس أيضًا، يبدو لنا خَيرًا يقود الناس عبر الآلام إلىٰ التعقل والحكمة، إلهًا تكمن الرحمة وراء قوته وجبروته. فكيف نوفق بين الصورتين؟*

إن بروميثيوس الذي سرق النار فأعطاها للبشر وعلمهم شتىٰ الفنون والحرف يجسد، دون شك، عقل الإنسان ومدنيته وتقدمه، تصطدم روح بروميثيوس المتوثبة إلىٰ المعرفة مع المخاتلة وسلطة الذات والمداهنة - مع كل ما يجسده زيوس وحاشيته. غير أن العيوب التي يجسدها هؤلاء عيوب إنسانية أيضًا. وبروميثيوس، ومن خلاله اسخيلوس، لا يثوران ضد الآلهة عمومًا؛ بل ضد الآلهة التي حملت في ذاتها أسوأ الصفات الإنسانية. الآلهة التي طعنها اسخيلوس طعنة مميتة هي الآلهة البدائية الشبيهة بالإنسان المترسبة في أذهان الناس منذ عصر هوميروس؛ بل من قبل عصر هوميروس. لم يكن اسخيلوس، إذن، مناهضًا للدين، ولكن دينه كان دين الإخلاص للمبدأ الأخلاقي الذي تجسده آلهة الحقيقة. وفي هذا المبدأ ثلاثة بنود: **إطاعة الآلهة وإطاعة الوالدين وإكرام الضيف**. إن أهم بنود هذا المبدأ البند المتعلق بإطاعة الآلهة يشتمل هذا البند -دون شك- علىٰ الإيمان بأن الآلهة تقابل الشر وأن العمل الشرير لا يبقىٰ دون عقاب. إن مسرحيات اسخيلوس كلها تبين تلاحق أعمال الشر عند خرق أية قاعدة من هذه القواعد البسيطة. ليست هذه القواعد بدعة جديدة

جاء بها اسخيلوس فالمرء يجد مثلها في تشريع بابل وفي القوانين الرومانية. وعلىٰ هذا فديانة اسخيلوس ليست سوىٰ شكل من أشكال القانون الأخلاقي في المدنيات القديمة الراقية، شكل تكون في وطن الشاعر وعصره.

نحن نعرف أن *«بروميثيوس في القيود» ليست سوىٰ جزء من ثلاثية تضم تراجيديا «بروميثيوس المحرر» و«بروميثيوس حامل الشعلة»*.

ولكننا لا نعرف ترتيب هذه الثلاثية .ولا نعرف محتوىٰ الجزأين اللذين لم يصلا إلينا. غير أن مقارنة *«بروميثيوس في القيود» مع سائر مسرحيات اسخيلوس التي وصلت إلينا تدفعنا إلىٰ الاعتقاد بأن الشاعر قام في «بروميثيوس» بمراجعة لتاريخ الديانة المعاصرة له، لتاريخ تحضر الآلهة المشروط بتحضير البشر. يؤيدنا في هذا الافتراض تحيز اسخيلوس الذي كان -كسائر الكتاب المسرحيين اليونانيين العظماء- ينفذ دائمًا مهمات تربوية/تثقيفية. وهو يفتح أمام المشاهدين في كل عمل مسرحي العالم بكل اتساعه المكاني والزماني الممكن*.

ولكن علىٰ الرغم من أن الإنسان يقف في مركز هذا العالم معتزًا بعشقه للحرية مرتقيًا بذاته وبآلهته، سيدًا علىٰ الطبيعة، لا يستطيع المرء أن يرىٰ في إنسان اسخيلوس تلك الظلال الرقيقة التي تحول الهيكل الجامد إلىٰ صورة نفسية تحمل الفطرة الطيبة أو الفطرة الشريرة، الظلال التي تحول الهيكل الجامد إلىٰ صورة كاملة الحيوية. نحن لا نقصد بذلك اتهام اسخيلوس بالتجريد العقلي وتجاهل حركات النفس الإنسانية المتناقضة. إن شخوصه مرسومة بريشة فنان لا بقلم يصوغ موضوعاته في قالب حواري. المسرحيات الفلسفية ستأتي بعد اسخيلوس بزمن كبير، أما هو فرائد فقط، رائد يشق بداية الطريق. لذا نجد أن شخوص اسخيلوس أشبه بتماثيل عملاقة قدت من الصخر بشجاعة. أما أزميل النحات فلم يكد يمسها. ليست شخوص اسخيلوس كتلًا حجرية ولكنها احتفظت في ذاتها بكل قوة الحجر الكامنة وثقله. وفي اعتقادنا أن البنية الخارجية في *«بروميثيوس» حيث تجري الأحداث عند بداية العالم، في وسط فوضىٰ الصخور، بعيدًا عن مساكن الناس، وحيث لا يظهر بشر أمام المشاهد؛ بل تظهر أمامه كائنات أسطورية، فيرىٰ أشباحًا ولا يرىٰ وجوهًا، هذه البنية الخارجية تؤيد تمامًا ما ذكرناه حول خشونة شخوص اسخيلوس*.

سوفوكليس

عندما نقرأ «انيتجونا» لسوفوكليس فنصل إلىٰ أغنية الكورس «**المعجزات كثيرة في هذا العالم..**» يتولد لدينا شعور من يلقىٰ شيئًا يألفه. ويتابع الكورس الغناء: «**والإنسان أعظم المعجزات. إنه يتملك فن الملاحة، وقد استطاع ترويض الحيوانات وأتقن بناء البيوت ومعالجة الأمراض. إنه ذكي مخاتل وقوي**».

هذا التعداد لإمكانات الإنسان ومواهبه ومهاراته يبدو في بعض فقراته وكأنه مأخوذ عن اسخيلوس، منقول عن قائمة الأعمال التي قدمها بروميثيوس إلىٰ الإنسانية. لا يوجد هنا، طبعًا، أي نقل مباشر عن اسخيلوس؛ بل إن سبب ذلك هو -ببساطة- وحدة المصدر الذي يستقي منه الشاعران مواضيعهما: الأساطير التي تروي كيف علمت الآلهة الإنسان شتىٰ الفنون المفيدة. ولكن إذا تعمقنا في قراءة *«انتيجونا» نجد أن سوفوكليس يعمق تقاليد اسخيلوس ويضفي علىٰ محتواها غنىٰ جديدًا*.

ليس موضوع تراجيديا سوفكليس معقدًا. انتيجونا تواري في التراب جثة أخيها القتيل بولينيك الذي حرم القيصر كريونت عم انتيجونا دفنه مهددًا من يفعل ذلك بالموت، فبولينيك خان وطنه وتسبب في الحرب الأهلية. ويجري إعدام انيتجونا؛ لأنها خالفت أمر القيصر. بعد ذلك ينتحر عريس انتيجونا ابن كريونت وأم العريس زوج كريونت.

هذا الموضوع البسيط أعطىٰ غذاءً وفيرًا للمناقشات والآراء حول انتيجونا. إن تفسيرات العلماء مستمرة إلىٰ يومنا هذا. فقد رأىٰ بعضهم في تراجيديا سوفوكليس صدامًا بين قانون الضمير وقانون الدولة. ورأىٰ بعضهم الآخر فيها صدامًا بين الحق القبلي ومتطلبات الدولة. وفسّر غوته سلوك كريونت بحقده علىٰ القتيل وعد هيجل «**انيتجونا نموذجًا كاملًا للصدام المأساوي بين الدولة والأسرة**». لن نناقش هذه التفسيرات بالتفصيل فلكل منها ما يدعمه في نص المسرحية، ولكننا سنطرح علىٰ أنفسنا السؤال التالي: لماذا كانت جميع هذه التفسيرات ممكنة رغم بساطة أحداث المسرحية وقلة عدد الشخوص فيها؟ السبب الأول في ذلك هو، في اعتقادنا، أن الأبطال الذين يصورهم سوفوكليس ليسوا أفكارًا واتجاهات عارية؛ بل أناس لكل منهم شخصيته وفرديته. ولأي تصرف في الحياة، لأي صدام حياتي، ناهيك عن

التضحية بالنفس؛ مقدمات عديدة تشمل تربية الإنسان وقناعاته وتكوينه النفسي وهذا ما يجعل من المستحيل تفسير أي عمل حياتي تفسيرًا كليًا.

سوفوكليس كاسخيلوس شديد الاهتمام بالإنسان. ولكن نماذج البشر عند سوفوكليس أفضل صقلًا مما عند سلفه. فإلىٰ جانب انتيجونا يصور لنا سوفوكليس شقيقتها ايسمينا. إن هذه القرابة تجعلها في وضع واحد تمامًا تجاه كريونت وبولينيك علىٰ أن لدىٰ انتيجونا أسبابًا أكثر وجاهة تدفعها إلىٰ الخضوع لأوامر كريونت مما لدىٰ شقيقتها ايسمينا، فهي عروس ابنه، ولكن الذي يستسلم لأوامر الملك الظالم هو ايسمينا وليس انتيجونا. إن هذه المقارنة بين الشخصيتين في لحظة تتطلب عملًا حاسمًا تنطوي علىٰ معنىٰ تربوي عميق. صحيح أن الإنسان سيد الطبيعة، وصحيح أن أعمال الإنسان رائعة وصحيح أن أنه قادر علىٰ معارضة الآلهة نفسها، ولكن كيف يجب أن يكون الإنسان حتىٰ يستطيع ممارسة قدراته هذه؟ يجب أن يكون صارمًا مع نفسه ومستعدًا للتضحية بهنائه بل بحياته في سبيل مثله الأخلاقي.

تبلغ هذه القناعة التربوية عند سوفوكليس قمتها في مأساة *«أوديب الملك»*. *عندما يقال: أن التراجيديا اليونانية هي تراجيديا القدر وأنها تبين عجز الإنسان أمام مصيره الشرير المحتوم، فالمقصود بذلك هو في الغالب هذه المأساة بالذات. ولكن هذا الفهم للتراجيديا اليونانية ينطوي علىٰ قدر كبير من الحداثة. وسبب ذلك أن الذي يدهش القارئ اليوم هو غرابة الموضوع وطرافة الأسطورة أكثر مما يدهشه التحليل النفسي الذي اعتاد عليه وليس أسهل في البرهان علىٰ ذلك من الاستناد إلىٰ تراجيديا «أوديب الملك»*.

كان المشاهد الذي عاصر سوفوكليس يعرف أسطورة أوديب معرفة جيدة. كان ذلك المشاهد يعرف أن أوديب قتل أباه وهو يجهل أنه أبوه ثم جلس علىٰ عرش أبيه القتيل وتزوج أرملته وهو يجهل أيضًا أنها أمه. ولم يخرج سوفوكليس عن موضوع الأسطورة. لذا فإن اهتمام المشاهد والكاتب نفسه لم يكن منصبًا علىٰ تسلسل الأحداث الذي يستهوي قارئ اليوم بقدريته. لم يكن الكاتب وجمهوره يهتمان بمسألة «ماذا حدث؟» بل بمسألة «كيف حدث؟». كيف عرف أوديب أنه قاتل أبيه ومدنس سرير أمه؟ وكيف جرت الأمور بحيث اضطرته إلىٰ معرفة ذلك؟ وكيف تصرف عندما

علم بحقيقة الأمر؟ كيف تصرفت أمه وزوجه ايو كاست؟ إن الإجابة علىٰ هذه الأسئلة كلها إجابة نفسية دقيقة واظهار شخصية البطل النبيلة في لحظة الانتقال بالذات من الجهل إلىٰ معرفة، وتعليم المشاهد من خلال هذا المثال الاستعداد الشجاع لتلقي ضربات القدر مهما كانت هذه الضربات مؤلمة = هذه هي المهمة الإنسانية النبيلة التي وضعها سوفوكليس لنفسه.

يقول أرسطو: لا يجب أن يكون في مجرىٰ الأحداث ما يناقض المعنىٰ، ولكن إذا وجد فيجب أن يكون خارج التراجيديا كما هي الحال في تراجيديا «أوديب عند سوفوكليس».

وأنت، في الواقع، لا تستطيع أن تجد في تطور أحداث *«أوديب» ما هو «مناقض للمعنىٰ» ولا ما هو غير منطقي وغير مبرر ومتعارض مع شخصيات أبطال المسرحية. وإذا وجد ما يناقض المعنىٰ فذلك، كما هو واضح تمامًا، نتيجة الكوارث التي انهالت علىٰ أوديب. عناد القدر الأعمىٰ، أي أن التناقض مرتبط بالأسطورة التي بنيت عليها أحداث المأساة. إن كلمات أرسطو حول أوديب: «ما يناقض المعنىٰ» موجود «خارج التراجيديا» تعطينا، كما نعتقد، المفتاح لفهم القدماء لهذه المسرحية حيث الموضوع الأسطوري، الذي يقوم فيه القدر بالدور الرئيسي، ليس إلا وسيلة للحديث علىٰ مسؤولية الإنسان عن تصرفاته، وسيلة لرسم الصورة النفسية الصحيحة لما يجب أن يكون عليه سلوك الإنسان في الظروف المأساوية.*

بهذا المعنىٰ يشبه استخدام الأسطورة عند سوفوكليس استخدام رسامي عصر النهضة لأساطير التوراة المألوفة كشكل يضمنونه قضايا الحياة المعاصرة وفهمهم العميق للإنسان.

ايروبيـديس

ايروبيديس أصغر العظماء الثلاثة سنًا ومع ذلك لا يخلو أي عمل من أعماله من الأبطال الأسطوريين. لكن القارئ المعاصر يشعر وكأن مسرحيات ايروبيديس التراجيدية كتبت بعد مسرحيات معاصريه الأكبر سنًا، بزمن طويل. إنها، في العادة، مفهومة تمامًا دون أية تعليقات إضافية، وهي تلاقي في خيالنا استجابة مباشرة وأكثر

حيوية. لماذا؟ سبب ذلك في اعتقادنا هو كون ايروبيديس قد طرق مواضيع أقرب إلىٰ نفوسنا من تصورات اسخيلوس الكونية والدينية ومن الظروف الاستثنائية التي يقع فيها أوديب وانتيجونا عند سوفوكليس. إن الموضوع الرئيسي الذي عالجه ايروبيديس هو الحبّ والعلاقات الأسرية (نسبة إلىٰ الأسرة) وهذا ما يبدو واضحًا من مسرحيته «ميديا» ومن سائر أعماله الأخرىٰ.

غير أن القضية لا تنحصر في المواضيع. لقد أدخل ايروبيديس إلىٰ التراجيديا التي كانت تتكلم بلغة عالية المستوىٰ؛ بل متعالية أحيانًا، تفاصيل معاشية حقيقية إلىٰ أقصىٰ حد. لم يكن العبيد ليظهروا في مسرح اسخيلوس وسوفوكليس، إلا في أدوار «عابرة قصيرة»، كأن يحلو محل التماثيل. أما دور العبيد في مسرح ايروبيديس فكان أكبر من ذلك بكثير (العبد المربي في *«ايون» يقوم بدور رئيسي، اليكترا بنت آغاميمنون تتزوج من فلاح برغم إرادتها) وفي هذا المجال يبدو الشاعر وكأنه يقترح تفسيرًا للأسطورة أقرب إلىٰ الواقع الحياتي. إن سعي ايروبيديس إلىٰ تقريب الحدث التراجيدي إلىٰ الواقع يبدو واضحًا في تعليله سلوك أبطاله تعليلًا نفسيًا طبيعيًا. وهناك حالات كثيرة في أعمال الكاتب يقوم فيها البطل عند ظهوره علىٰ المسرح بتعليل سبب ظهوره، وكأن ايروبيديس يتضايق من أية شرطية مسرحية. وحتىٰ شكل المنولوج نفسه، الحديث دون وجود مستمع، هذا الشكل الذي لا يزال المسرح يستخدمه إلىٰ يومنا هذا، بدا لايروبيديس في حالات كثيرة إنه يحتاج إلىٰ تبرير منطقي. لو قرأنا باهتمام، بداية «ميديا» حيث تلقي المرضعة منولوجًا يوضح للمشاهدين ما يجري؛ لوجدنا مثالًا واضحًا علىٰ ذلك.*

هذه الخصائص في أعمال ايروبيديس الخاضعة لنظريته العامة حول تقريب التراجيديا من الواقع الحياتي، من الممارسة الحياتية والمنطق الحياتي؛ هي التي تقربه إلىٰ نفوسنا وتنفض غبار القرون الطويلة عن أعماله.

في ظل هذه «الحياتية» في مسرحيات ايروبيديس يصبح اشتراك الآلهة في أحداثها الخاضعة لقوانين الحياة الأرضية أمرًا شاذًا. إن عربة اوقيانيد المجنحة لا تثير الدهشة وهي تطوي المسافات في الكون في مسرحية اسخيلوس «بروميثيوس» ولكن العربة

السحرية التي تهرب فيها ميديا من ياسون تحير المشاهد في مسرحية إنسانية واقعية في أحداثها كلها. قد يفسر القارئ المعاصر ذلك علىٰ أنه من تقاليد الماضي ورواسبه. ولكن، حتىٰ اريستوفانيس -معاصر ايروبيديس- انتقد الأخير لمزجه غير المنسجم بين الرفيع والوضيع، أما أرسطو فلامه لاستخدامه «الإله المحمول علىٰ الآلة» حيث لا تنجم النهاية عن الحبكة القصصية وإنما يتم بلوغها عن طريق تدخل الإله الذي يظهر علىٰ المسرح بواسطة الآلة المسرحية (العربة).

إن الاعتقاد بكون هذا التنافر من رواسب الماضي، أو الأخذ برأي النقاد القدماء الذين عدوا ذلك نقصًا في ذوق ايروبيديس ومهارته في بناء المسرحية؛ لا يساعداننا في النفاذ إلىٰ عمق هذا التناقض الجمالي الذي لم يحل دون بقاء ايروبيديس في ذاكرة الأجيال كاتبًا مسرحيًا عملاقًا من مرتبة اسخيلوس وسوفوكليس. لقد سعىٰ هذا الكاتب فعلًا إلىٰ إظهار الناس علىٰ حقيقتهم، وأدخل المادة الحياتية إلىٰ التراجيديا بشجاعة وجعلها تعالج أهواء الإنسان وعواطفه. فإذا ما اضطر إلىٰ ادخال قوىٰ ما فوق الطبيعة ادخالًا مفاجئًا من أجل حل الصدام؛ فليس سبب ذلك عجزه عن «صياغة حل أكثر منطقية»؛ بل سببه أن الشاعر لايرىٰ في ظروف عصره الواقعية حلًّا للكثير من القضايا الإنسانية المعقدة، ولكن الذي يهمه، في أغلب الأحيان، ليس وضع الحلول وإنما طرح القضايا، فطرح القضية طرحًا جريئًا جديدًا هو في حد ذاته نوع من التعليم والتربية.

ايروبيديس شاعر متشكك ليس لديه إيمان اسخيلوس وسوفوكليس الراسخ بسمو الآلهة الأخلاقي وشرعية تحكمها في بناء مصائر الناس.

ولكن ايروبيديس برغم ذلك هو الوارث الحقيقي لفن اسخيلوس وسوفوكليس. فهو مثلهما شاعر ومواطن أصيل خدم عن وعي الديمقراطية الأثينية التي كانت أكثر نظم ذلك العصر إنسانية. صحيح أن ايروبيديس تشكك في كثير من جوانب الحياة وطرح العديد من المسائل التي كانت قبله خارج نطاق صلاحية الكتاب المسرحيين. ولكنه لم يشك أبدًا في حتمية التقاليد الديمقراطية العظيمة في وطنه اليونان. وهذا ما يستطيع المرء تلمسه في كل عمل من أعماله رغم نظرته الناقدة إلىٰ تجربة من سبقوه.

اريستوفانيس

أصبح الانتقاد سيد المسرح الأثيني مع ازدهار لون فني آخر غير التراجيديا. هذا اللون هو الكوميديا الآتيكية التي ازدهرت علىٰ يدي كاتب مسرحي يوناني عظيم هو اريستوفانيس (٤٤٦-٣٨٥ ق. م تقريبًا) كان الكُتّاب الكوميديون يشتركون بانتظام في مهرجانات المسرح إلىٰ جانب الكتاب التراجيديين قبل اريستوفانيس بزمن طويل ولكننا لا نعرف إلا القليل عمن سبقه وحتىٰ عن معاصريه.

إن نقد اريستوفانيس هو نقد سياسي قبل كل شئ. لقد عاش اريستوفانيس في أعوام الحرب الأهلية اليونانية التي دارت لصالح تجار وحرفيي أثينا الأغنياء وأنزلت الكوارث بالمزارعين الصغار فقطعتهم عن أعمالهم وألحقت الدمار والخراب بكرومهم وحقولهم. تسلم كليون وهو صاحب ورشة لدباغة الجلود القيادة في أثينا بعد بركليس وكان كليون من أنصار اتخاذ أشد الإجراءات العسكرية والسياسية والاقتصادية حزمًا ضد إسبارطة. أما صفاته الشخصية فلم يمتدحها أحد من الكُتّاب القدماء الذين كتبوا عنه. وشغل اريستوفانيس موقفًا معارضًا صريحًا تجاه الحرب، وبدأ نشاطه الأدبي بهجمات دؤوب ضد كليون مصورًا إياه ديماغوجيًا جشعًا. مما اضطر كليون إلىٰ رفع دعوىٰ ضد الكاتب متهمًا إياه بالحط من قدر المسؤولين بحضور ممثلي الحلفاء في الحرب وذلك في عمله الكوميدي «**البابليون**» الذي لم يصل إلينا والذي كتبه اريستوفانيس وهو في العشرين من عمره. تملص اريستوفانيس من المحاكمة علىٰ نحو ما ولكنه لم يلق السلاح. فبعد عامين قدم الكاتب مسرحيته «**الفرسان**» التي يصور فيها شعب أثينا علىٰ شكل رجل عجوز أسلم قيادة كله إلىٰ خادم دباغ مخاتل لا يصعب علىٰ المرء التعرف علىٰ كليون من خلاله. وهناك وثائق تؤكد أن اريستوفانيس أراد أن يمثل هذا الدور بنفسه. أهي شجاعة؟ طبعًا. ولكن هذه الحقائق تؤكد من ناحية أخرىٰ أن الأخلاق والمؤسسات الديمقراطية كانت لا تزال قوية في بداية نشاط اريستوفانيس الأدبي. أما الأعوام الأخيرة من نشاط اريستوفانيس الأدبي -بعد هزيمة أثينا- فقد جرت في ظروف أخرىٰ، فقدت فيها الديمقراطية قوتها فاختفت الانتقادات اللاذعة التي تميزت بها أعمال اريستوفانيس الكوميدية وبدت مسرحياته الأخيرة أشبه بالأساطير الطوباوية.

لقد اختفت منذ زمن بعيد الأهواء السياسية التي حركت اريستوفانيس وأصبح الكثير من تلميحاته غير مفهوم كما أن تعلقه بالماضي الأتيكي يبدو لنا الآن ساذجًا وغير مقنع. صحيح أن صور الحياة السلبية التي عرضها الكاتب في أعماله التي تناهض الحرب الأهلية اليونانية لا تزال تهز المشاعر حتىٰ يومنا هذا. غير أننا نحس المتعة الجمالية الحقة ونحن نقرأ اريستوفانيس لا بسبب ذلك، وإنما بسبب عبقريته الكوميدية التي لا تنضب، بسبب الجرأة الهائلة التي ينتزع بها الضحك من كل شئ يمسه، من السياسة، من الحياة اليومية، من الأساطير.

إن الشكل الخارجي لكوميديا اريستوفانيس -الكورس بأغانيه ذات المقاطع والمقاطع المضادة والآلات المسرحية واشتراك الأبطال الأسطوريين في الأحداث- يعطي إمكانات تقليد التراجيديا. كان الناس في أيام المهرجانات المسرحية يشاهدون التراجيديا منذ الصباح حتىٰ الأصيل، وفي الأصيل في الأماكن ذاتها، يجري تقديم عروض هدفها تطهير النفس. لا عن طريق الرعب والمشاركة في الألم (هكذا حدد أرسطو مهمة التراجيديا) وإنما بواسطة الضحك والمرح. ألا يدفع ذلك الكاتب المسرحي دفعًا إلىٰ تقليد التراجيديين تقليدًا ساخرًا؟ بلىٰ، كانت روح التقليد الساخر تنطلق كمارد أفلت من قمقم، فتشمل جميع مجالات التراجيديا. ولم يقتصر التقليد علىٰ المواضيع التراجيدية؛ بل كان يشمل لغة التراجيديا وأسلوبها أيضًا. ولقد أدت هذه السخرية المتصاعدة باريستوفانيس إلىٰ السخرية من المسرح عمومًا فيما اصطلح علىٰ تسميته (الباراباسا).

الباراباسا: أغنية جماعية متميزة، لم تعرفها التراجيديا، ينزع المشتركون فيها الأقنعة عن وجوههم ويتوجهون بغنائهم إلىٰ الجمهور مباشرة. يقطع الكورس الأحداث علىٰ المسرح ويشرع يحدث الجمهور عن الكاتب ويعدد خدماته ويهاجم أعداءه في السياسة والأدب. ليست مخاطبة الجمهور بدعة ابتدعها اريستوفانيس؛ بل هي في اعتقادنا أساس الكوميديا الهجائية القديم. ولكن الباراباسا تبدو ضمن ابتكارات اريستوفانيس الكوميدية واحدة من تلك الابتكارات، تبدو سخرية من الشرطية المسرحية، هدمًا للإيهام المسرحي تمتد خيوطه لاحقًا إلىٰ بلاوتوس وبريخت عبر طريق الأدب المسرحي العالمي.

لا يتوقف اريستوفانيس في نقده عند حدود المسرح التراجيدي؛ بل يتوغل ببساطة في شتىٰ مجالات الثقافة والحياة إذا كان في ذلك ما ينفعه في تحقيق أهدافه السياسية. فهاهو في *«الغيوم» يرغم سقراط وستربيسياد علىٰ مناقشة سبل الخلاص من الديون، أي يرغمهما علىٰ الحديث في موضوع ليس فلسفيًا علىٰ الإطلاق، وعلىٰ استخدام شكل الحوار السقراطي. لقد كان ذلك كافيًا للهزء بسقراط الذي عده اريستوفانيس سفسطائيًا يهدد أسس المجتمع الديمقراطي الأثيني وأسس الأخلاق القديمة. لكن سخرية اريستوفانيس كانت بلا حدود. فحتىٰ نقيض سقراط، ستربيسياد الذي يحب حياة الريف الهادئة والذي يدمر في النهاية «أفكار» سقراط، وتنتهي كوميديا «الغيوم» بانتصاره، يتعرض إلىٰ العديد من المواقف التي تضحك الجمهور، فتارة يستشري البق في قرصه وتارة يراوغ الدائنين وتارة ثالثة يضرب ابنه الذي يفضح ألاعيبه. وعلىٰ الرغم من ذلك، لا يحس المرء في سخرية اريستوفانيس برودة الرفض الشامل.*

ذلك هو سر عبقرية هذا الشاعر الذي لا توجد عنده نماذج «إيجابية» تسمو فوق الانتقاد. إن بطله الإيجابي هو الحكمة الفلاحية. والحكمة إنسانية وخَيِّرة دائمًا. بفضل هذا الأساس الإنساني عاشت أعمال اريستوفانيس عبر القرون محتفظة بقيمتها الجمالية ودفئها.

في الفترة التي تلت اريستوفانيس لم تعد أثينا تتزعم اليونان. فبعد انتصار مكدونيا العسكري في عام ٣٣٨ ق. م انعقد لها لواء الزعامة. وتضاءلت أهمية أثينا طردًا مع اتساع رقعة فتوحات الإسكندر المكدوني. وجرت الحياة فيها خالية من العواصف السياسية وخبت المشاعر الوطنية. ولم يبق يشد الناس شعورهم السابق بالانتماء إلىٰ الدولة/المدينة الواحدة. فاشتدت الفرقة بين الناس وانغلقت دائرة اهتمامات الأثينيين علىٰ المشاكل الشخصية والعائلية والمعاشية. لقد عرفت هذه المرحلة، باسم العصر الاتيكي الجديد، وانعكست ملامحها في الكوميديا الاتيكية الجديدة التي كان ميناندر من أهم أعلامها.

الحوار الفلسفي. نظرية الأدب

القرنان الخامس والرابع قبل الميلاد هما زمن تطور الفلسفة اليونانية تطورًا سريعًا وزمن نشوء النظم الأساسية في الفلسفة القديمة. ففي هذا الزمن وضع ديموقريط فلسفته المادية وأفلاطون فلسفته المثالية وفيه صاغ أرسطو نظامه المتأرجح بين المثالية والمادية. ناهيك عن الكثير غير هؤلاء من الفلاسفة والمفكرين الأقل شأنًا. وفي هذه الفترة ينشأ الشكل الفني المتخصص في عرض القضايا الفلسفية - الحوار، وفيه يعرض الفيلسوف أفكاره علىٰ شكل مناقشة مع حكيم ما يناقضه أو مع تلاميذه.

استخدمت الفلسفة اليونانية النثر منذ نشأتها، وكان النثر فيها ذا طابع عملي علمي لا يهدف إلىٰ تحقيق غايات فنية. ولم تبرز هذه النزعة الفنية إلا عند السفسطائيين الذين نشروا مكتسبات الفكر الفلسفي علىٰ نطاق واسع.

إن أصل الحوار الفلسفي هو المبارزات الكلامية بين الحكماء في الحفلات لكن الحوار لم يأخذ شكله النهائي كلون من فنون الكلام إلا في مدرسة سقراط.

عد تلامذة سقراط شكل المحادثة القائمة علىٰ أساس السؤال والجواب صفة من صفات طريقة معلمهم تجعله متميزًا عن السفسطائيين الآخرين. وكان هؤلاء التلامذة يصوغون مؤلفاتهم علىٰ شكل حوار بطله الأساسي سقراط. ومن بين هذه الحواريات حواريتا كسينوفون *«ذكريات عن سقراط» و«نظام الحياة المنزلية». اللتان ضمتا الكثير من أحاديث سقراط الحقيقية والمختلقة.*

أفلاطون

كان أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق. م) تلميذًا من تلامذة سقراط في شبابه. وقد بدأت عنده، بعد موت سقراط، سنوات التجوال التي زار فيها كلًا من مصر وصقلية التي زارها ثلاث مرات وحاول الإصلاح فيها فأسهم في الصراع السياسي بين الأحزاب

في بلاط الحاكمين المستبدين ديونيس الأكبر وديونيس الأصغر. وفي الفترة الزمنية الفاصلة ما بين رحلتيه إلىٰ صقلية، في حوالي عام ٣٨٧ ق. م أسس أفلاطون في غابة البطل أكاديم (قرب أثينا) مدرسته التي اشتهرت باسم «الأكاديمية».

تتصف تعاليم أفلاطون بعدائها العميق للديمقراطية. النظام الديمقراطي والنموذج النفسي للناس الذين يعيشون في ظل هذا النظام مدانان أشد الإدانة من جانب أفلاطون. ففي مشروع الدولة المثالية الذي رسمه أفلاطون تتولىٰ الفئات المستهلكة -الفلاسفة والعسكريون- السلطة، أما الفئات المنتجة فمبعدة عن المشاركة في الإدارة. ولا يتوجه أفلاطون في تعاليمه إلا إلىٰ الذين في قمة السلم الاجتماعي آملًا أن يجد بينهم من سيربيه ليكون حاكمًا مثاليًا. أما الشعب فيجب أن يحتفظ بمعتقداته الغيبية التي تصبح عند أفلاطون وسيلة واعية لخداع الجماهير.

ترتبط الأبحاث الفلسفية عند أفلاطون بنفاذ البصيرة. وهو بالاستناد إلىٰ بصيرته النفاذة يحدث عن حياة الروح بعد الموت وعن عالم «المثل» الحقيقي الخالد. الأشياء الأرضية متغيرة وزائلة. وهي ليست سوىٰ ظلال «المثل» التي شوهتها ماديتها. **«المثل الأعلىٰ هو الخير والخير هو الإله ومهمة الإنسان هي التشبه بالإله عن طريق التأمل الفلسفي»**. ويعتقد أفلاطون أن قناعاته العميقة نتاج «وحي» لا يمكن التعبير عنه بالكلمات.

لم يكن أفلاطون مفكرًا فقط؛ بل كان فنانًا أيضًا. ولذا فإن لأعماله، إلىٰ جانب القيمة الفلسفية، قيمة فنية أيضًا. وجميع هذه الأعمال مكتوبة بصيغة الحوار ماعدا **«مرافعة سقراط»**.

وباستطاعتنا أن نلاحظ ثلاث مراحل في أعمال أفلاطون:

(١) المرحلة «السقراطية»: وفيها يتبع أفلاطون طريقة معلمه سقراط بدقة ويجري أبحاثه علىٰ شكل محادثات قائمة علىٰ الأسئلة والأجوبة.

(٢) مرحلة تكون الطريقة الأفلاطونية المستقلة: وفيها تتناوب الحجج الفلسفية مع «الأساطير» المصاغة صياغة فنية. غير أن الدور الأساسي في أعمال هذه المرحلة يبقىٰ لسقراط كما في السابق.

(٣) المرحلة الأفلاطونية: وفيها يحدث انعطاف في نظرات أفلاطون فيتناقص دور

سقراط في أعماله تناقصًا ملحوظًا حتىٰ يختفي تمامًا في عمل أفلاطون الأخير «القوانين»، كما أن الناحية الفنية تضعف كثيرًا في أعمال هذه المرحلة.

والطريف أن أفلاطون، الفنان المجيد، يهاجم الشعر نظريًا ويعده ضارًا. ويورد لتأكيد رأيه حجتين.

الحجة الأولىٰ تتعلق بدور الشعر المعرفي.

إن «الموضوعية» الأساسية في نظرية الفن القديمة التي تكونت في القرن الخامس، تقوم علىٰ أساس أن الفن هو «محاكاة» الواقع أي إعادة تجسيده. وأفلاطون يؤيد هذه الموضوعية تمامًا ثم يستند إليها في استخلاص أحكامه. بما أن العالم الذي تدركه حواسنا ليس سوىٰ ظل شاحب «للوجود الحقيقي». وبما أن الشعر يعكس هذا الظل عكسًا وهميًا؛ فإنه -أي الشعر- يبتعد مرتين عن «الحقيقة». الفلسفة هي الطريق الوحيدة إلىٰ المعرفة، أما الفن «القائم علىٰ التقليد» فيبعدنا عنها.

وتحمل حجة أفلاطون **الثانية** طابعًا اجتماعيًا أخلاقيًا. الفن في رأيه، موجه إلىٰ جانب من النفس الإنسانية، التراجيديا تشدد حساسية النفس والكوميديا تخلق فيها الميل إلىٰ السخرية. واللونان يضعفان في النفس الإنسانية جانب الحكمة والرجولة ويؤثران تأثيرًا ضارًا في أخلاق المواطنين. ويشير أفلاطون في النهاية إلىٰ لا أخلاقية الأساطير التي تنسب إلىٰ الآلهة والأبطال عيوبًا إنسانية. وعلىٰ هذا الأساس، لا يسمح أفلاطون في دولته إلا بالأغاني التي تمتدح الآلهة وذوي الفضائل من الناس، أما الشعر «القائم علىٰ التقليد» فمحرم فيها. وهكذا لا يبقىٰ لهوميروس مكان في مدينة أفلاطون الفاضلة.

أرسطو

ابتعد أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق. م) تلميذ أفلاطون عن نظرية معلمه المثالية في كثير من الأمور.

لقد كان نشاط أرسطو موسوعيًا في شموله، وكأنه يجمل مكتسبات الفكر اليوناني الفلسفي والعلمي في نهاية العصر اليوناني الكلاسيكي.

تشكل أعمال أرسطو التي وصلت إلينا موسوعة متميزة، فهي تحتوي علىٰ المنطق

ومختلف فروع العلوم الطبيعية (وفي قوامها علم النفس)، والميتافيزياء والأخلاق وعلم الدولة (السياسة) والاقتصاد وفن الخطابة والشعر.

ونحن، دارسي الأدب، نهتم بالدرجة الأولىٰ بكتاب أرسطو «فن الشعر». *ولم يبق من هذه الدراسة الصادرة في كتابين غير الكتاب الأول الذي يحتوي علىٰ قسم عام وعلىٰ نظرية التراجيديا والشعر الملحمي. أما القسم الثاني الذي لم يصل إلينا، فكان يدرس الكوميديا والأوزان الشعرية.*

كتاب «فن الشعر» كتاب صغير الحجم عميق المحتوىٰ. يعد أرسطو الفن في كتابه «إبداعًا» وشكلًا متميزًا من أشكال النشاط الإنساني له قوانينه المستقلة. ويمس في هذا الكتاب القضايا الأساسية في علم الجمال ونظرية الفن - منشأ الفنون وتصنيفها، علاقة الفن بالواقع، جوهر الاستيعاب الجمالي، مفهوم الجميل، مبادئ التقويم الفني، خصائص بعض أنواع الفن.

لم يذكر أرسطو اسم أفلاطون ذكرًا صريحًا ولكنه كان يناقشه بشكل مستتر. فنظريته تعد، إلىٰ درجة معلومة، اعتراضًا علىٰ تلك الاتهامات التي وجهها أفلاطون إلىٰ الشعر.

يتفق أرسطو مع أفلاطون والمنظرين الذين سبقوه في تعريف الشعر فيعده «محاكاة» ولكنه يتقدم خطوة كبيرة إلىٰ أمام في فهمه لموضوع المحاكاة. فمهمة الشاعر، في رأي أرسطو، ليست التحدث عن الماضي، وإنما التحدث عما كان يمكن أن يحدث، عن الممكن بالضرورة والاحتمال. وهو يشرح هذه الفكرة عن طريق عقد مقارنة بين الشعر والتاريخ (التاريخ في العصر القديم كان سردًا لأحداث الماضي). يقول أرسطو **«ليس الفرق بين المؤرخ والشاعر في كون أحدهما يتكلم شعرًا والآخر نثرًا ... الفرق بينهما في كون أحدهما يتحدث عما جرىٰ، أما الآخر فيتحدث عما كان يمكن أن يحدث. ونتيجة لذلك يتضمن الشعر في ذاته عنصرًا أكثر فلسفة وجدية من التاريخ: إنه يمثل العام أما التاريخ فيمثل الخاص. ويقوم العام في تصوير ما يضطر الإنسان المتصف بهذه الصفات أو تلك إلىٰ قوله أو فعله بحكم الاحتمال أو الضرورة»**. إن موضوعة أرسطو هذه تحتوي، ولو بصورة ساذجة، علىٰ مجموعة من الأفكار العميقة:

١- ليس ما يميز الشعر هو الشكل (الوزن الشعري)؛ بل ما يميزه هو المحتوىٰ، هو طبيعة الموضوع الذي يصوره.

٢- ليس موضوع الشعر هو الواقعة الفردة المنقولة عن الطبيعة نقلًا دقيقًا؛ بل إن موضوعه هو قوانين «الاحتمال» و«الضرورة» التي يدركها الفنان العميق.

٣- ليس موضوع «المحاكاة» في الشعر هو «الطبيعة»، كما اعتقدت نظرية الشعر الكلاسيكية الأوروبية فيما بعد؛ بل هو «الأفعال» و«الطبائع» و«الانفعالات» أي الحياة الإنسانية.

بما أن مهمة الفن، عند أرسطو، هي تصوير قوانين الحياة تصويرًا صادقًا، فإنه يقترب اقترابًا شديدًا من الواقعية. أضف إلىٰ ذلك أن أرسطو يقر بإمكانية وجود طرق فنية مختلفة مقابلًا -بعد سوفوكليس- بين تصوير «ما هو كائن» وتصوير «ما يجب أن يكون». وإذن فللشعر -رغم حجج أفلاطون- أهمية معرفية. بل إن أرسطو يرىٰ حتىٰ في شعور الرضا الذي يبعثه الفن في النفس لحظة معرفية تتجلىٰ في فرح الإنسان بمعرفة ما هو مجسد في العمل الفني.

أما الحجة الثانية التي يزعم فيها أفلاطون أن الفن يضعف الأخلاق؛ فإن أرسطو يرد عليها بنظرية التطهير (كاتارسيس).

في الفصل السادس من «فن الشعر» يعرف أرسطو التراجيديا ويشير في مجال تعداده لخصائصها إلىٰ أنها **«تقوم عن طريق التعاطف والخوف بتطهير النفس من شل هذه الانفعالات»** ويتحدث أرسطو عن التطهير في كتابه *«السياسة»* *مشيرًا علىٰ القارئ أن يعود إلىٰ كتابه «فن الشعر» الذي يعد بأن يقدم فيه شرحًا مفصلًا لهذا المفهوم. ولكننا لا نجد في كتاب فن الشعر ذلك الشرح المفصل الموعود. لذا نشأت تفسيرات متعددة لنظرية التطهير عند أرسطو يمكن إجمالها في اتجاهين رئيسيين:*

١- اتجاه يفسر التطهير تفسيرًا أخلاقيًا. التراجيديا «تطهر» المشاعر، أي تسمو بها. هكذا فهم الكلاسيكيون أرسطو، وتبعهم في ذلك الفهم ليسينغ وهيجل وغيرهما. إن النصوص التي وصلت إلينا عن أرسطو لا تتحدث أبدًا عن التأثير الأخلاقي الذي يخلفه تهيج مشاعر الإنسان نتيجة الخوف والإشفاق. ولكن أصحاب هذا الاتجاه في تفسير التطهير ينطلقون من تصوراتهم حول طبيعة تعاليم أرسطو عمومًا.

٢- يفسر الاتجاه الثاني التطهير تفسيرًا طبيًا. وقد بعثت هذا التفسير محاكمات

أرسطو نفسه في كتاب «*السياسة*» حول دور *الموسيقىٰ المطهر. فهو يتحدث عن أساليب استخدام الموسيقا في معالجة حالات التهيج، حيث يعالج المصابون بهذه الحالة النفسية عن طريق أداء ألحان مهيجة أمامهم تستدعي تشديد انفعالهم ثم تفرغه*.

وإذن فالتطهير، من وجهة نظر هذا الاتجاه، هو إثارة الانفعالات بقصد خلخلتها وتصريفها، والناس جميعهم معرضون بهذه الدرجة أو تلك إلىٰ اختلال توازنهم النفسي بانفعالات الإشفاق والخوف، وإذ تثير التراجيديا في المشاهد هذه الانفعالات تقوم بتصريفها في الاتجاه غير الضار. وشعور الارتياح الذي يحسه المشاهد يستدعي عنده الرضىٰ وهذا هو جوهر المتعة التي تبعثها التراجيديا في نفوسنا.

إن استخدام مصطلح (كاتارسيس) عند أرسطو وغيره من القدماء يؤيد هذا التفسير كما يؤيده شيوع «التطهير» في الطقوس الدينية اليونانية القديمة.

ومهما كان تفسير نظرية التطهير عند أرسطو، فإن الشيء الثابت هو اعتراف أرسطو، علىٰ عكس أفلاطون، بتأثير التراجيديا الخير علىٰ الناس. وما نظريته حول التطهير سوىٰ محاولة لتفسير جوهر المتعة التي يشعر بها الإنسان من مسرحية تثير في نفسه الخوف والتعاطف.

إن أهم جزء من كتاب فن الشعر هو ذلك الذي يحتوي نظرية التراجيديا. التراجيديا والشعر الملحمي هما -عند أرسطو- اللونان الجديدان الأساسيان في الشعر اللذان يصوران أناسًا «أفضل منا». ويرىٰ أرسطو أن الشعر الملحمي أقدم وأقل تحديدًا وأقل قدرة علىٰ التأثير الفني. وتفضيل الدراما علىٰ هذا النحو يتفق والممارسة الأدبية في الفترة الاتيكية حيث كانت التراجيديا اللون الأدبي القائد.

لقد حل جمود معلوم في تطور التراجيديا بعد ايروبيديس ولذا فإن أرسطو لا يخرج عن اتجاهات عصره الأدبية عندما يعتقد أن تطور الألوان الأدبية قد تم، ولذا فهو يدرسها خارج الإطار الزمني بهدف الكشف عن «طبيعة» كل لون، وعن القواعد التي يؤدي خرقها إلىٰ تشويه هذه «الطبيعة».

كان الوعي الأدبي اليوناني يربط بين التراجيديا والشعر الملحمي ربطًا غير متصنع لا من حيث أنهما مترابطان بروايتهما ولكن من حيث أنهما يصوران «أناسًا أفضل منا» فاستخدام الحكايا الأسطورية في التراجيديا لم يكن، من وجهة نظر أرسطو، ضروريًا.

يعرف أرسطو التراجيديا على النحو التالي:

«التراجيديا تجسيد لفعل جدي مكتمل له حجم معين بالقول الممتع، بجميع أشكاله وأجزائه - تجسيدًا لفعل وليس لقصة، وهي بواسطة الإشفاق والخوف تُطهر النفس من مثل هذه الانفعالات».

ويوضح أرسطو معنى «القول الممتع» على النحو التالي:

«أعني بالقول الممتع الكلام الذي له إيقاع وانسجام مع اللحن، أما أشكاله المختلفة فهي أداء بعض أجزاء التراجيديا بالإيقاع فقط وأداء بعضها الآخر غناء».

ويميز أرسطو في التراجيديا ستة عناصر يوزعها بحسب أهميتها على النحو التالي:

«الحبكة القصصية، الشخوص، الأفكار، التعبير الكلامي، البنية الموسيقية، الموقف المسرحي»، والعنصران الأخيران لا يتعلقان بالشعر مباشرة؛ ولذا فهو لا يشرحهما بعد ذلك في كتابه. إن تصنيف العناصر على هذا النحو يشهد على أن أرسطو يعد العناصر الفكرية في العمل الفني أكثر أهمية من العناصر الشكلية، أما العرض الفني (الحبكة القصصية والشخوص) فهما عنده أهم من الكلام الموضوع على شفاه الممثلين.

الحبكة القصصية «بداية بل روح التراجيديا»، وهي يجب أن تكون متكاملة وذات حجم معين. «الجمال في الحجم وفي التسلسل». ولكن أرسطو لا يحدد ذلك الحجم: **«الحجم الأقصى الكافي في الدراما هو الحجم الذي يمكن في حدوده وفي حال تطور الأحداث تطورًا منسجمًا، أن يتم الانتقال بحكم الاحتمال أو بحكم الضرورة من الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء».**

نحن نعلم أن المنظرين الكلاسيكيين ألصقوا بأرسطو نظرية «الوحدات الثلاث» (وحدة المكان والزمان والحدث). ولكن أرسطو لا يطالب في الحقيقة إلا بوحدة واحدة هي وحدة الحدث **«يجب أن تكون أجزاء الأحداث مترابطة على نحو يجعل تغيير ترتيبها أو إهمال أي جزء منها يؤدي إلى تغييرها كلها»**. وهو لا يتكلم مطلقًا عن وحدة المكان. أما عن وحدة الزمان فقد قال في معرض مقارنته بين التراجيديا والملحمة، وعلى سبيل تقرير الحقيقة فقط، إن التراجيديا **«تحرص قدر الإمكان على**

الاكتفاء بنهار واحد أو تتجاوزه قليلًا». لقد راعت التراجيديات اليونانية في العادة، «وحدة الزمان» و«وحدة المكان» ولكن أرسطو لم يعط هذا الأمر، فيما يبدو، أهمية مبدئية. إن قانون «الوحدات الثلاث» قد صيغ بعد ذلك بكثير، وكان أول من صاغه الإيطالي كاستيلفيترو في عام ١٥٧٠.

ويعد أرسطو لحظة الانعطاف شيئًا ضروريًا في الحبكة القصصية في التراجيديا. وهذه اللحظة تتمثل في الانتقال من السعادة إلىٰ الشقاء أو العكس. إن لحظة الانعطاف تقسم الأحداث إلىٰ جزأين يسمي أرسطو الجزء الأول العقدة ويسمي الجزء الثاني الحل. وهو هنا يميز بين الحبكات القصصية البسيطة والمعقدة ففي الحبكات المعقدة يجري انعطاف الأحداث في الاتجاه المعاكس غير المتوقع. وهذه الحبكات هي التي يفضلها أرسطو. ويجب -في رأي أرسطو- أن يكون بطل التراجيديا إنسانًا فاضلًا لكي يثير مصيره الخوف والإشفاق في النفوس ولكن ذلك لا يعني تصوير بطل خال من العيوب تمامًا تنقلب أحواله من السعادة إلىٰ الشقاء؛ لأن ذلك ليس مخيفًا ولا يثير الإشفاق؛ بل هو أمر مقزز، وأفضل الأبطال ذلك الإنسان المتوسط الذي يحل به الشقاء «نتيجة خطيئة ما».

ويجب أن تتوفر في الشخصية التراجيدية أربعة شروط: يجب أن تكون نبيلة ومناسبة للدور الذي تؤديه (امرأة أو رجل) وطبيعية ومنسجمة مع ذاتها.

يهتم أرسطو في كتابه «فن الشعر» اهتمامًا كبيرًا بقضايا اللغة التي لم تكن قد أصبحت بعد موضوع علم مستقل؛ ولذا فهو في معرض دراسته لقضايا اللغة الشعرية؛ يتحدث عن المفاهيم الأساسية في النحو والمعاني والأسلوب، ويطالب اللغة الشعرية بالوضوح والسمو فوق الكلام العادي وذلك باستخدام التشابيه والكلمات النادرة استخدامًا معتدلًا.

لذا ظل «فن الشعر» مئات كثيرة من السنين نموذجًا لا يضاهىٰ من حيث عمقه وغناه وأهميته. وبقي حتىٰ نهاية القرن الثامن عشر المرجع الأول والأخير في دراسة الدراما. ومن كتاب أرسطو انطلق خيرة منظري الأدب في التاريخ، ولا يزال الكثير من موضوعاته يحتفظ بأهميته حتىٰ يومنا هذا.

العصر الهيليني وحضارته

بوقوع اليونان تحت سيطرة مكدونيا (٣٣٨ ق. م) واستيلاء الإسكندر المكدوني علىٰ الإمبراطورية الفارسية (٣٣٤-٣٣٠ ق. م) يبدأ عصر جديد في تاريخ الحضارة اليونانية القديمة.

لقد أصبح الدور القيادي في سياسة العالم اليوناني الذي اتسع حتىٰ حدود الهند والحبشة من نصيب البلاد الهيلينية بعد أن كان من نصيب المجتمعات اليونانية القديمة. وراحت اليونان الأوروبية تعاني مرحلة انحطاط اقتصادي/سياسي عجل في وتائرها انتقال مراكز التجارة في حوض المتوسط إلىٰ الشرق ونزوح الناس إلىٰ هناك والحروب المستمرة والانتفاضات الثورية الحادة. وجاء الغزو الروماني فاختتم هذه المرحلة من مراحل تطور اليونان القديمة.

وبات شكل الدولة النموذجي في هذه المرحلة: المملكة ذات الحكم المطلق. ولم تشذ عن ذلك أية دولة ذات وزن في العصر الهيليني سوىٰ جزيرة رودوس، وأثينا التي كفت عن لعب أي دور سياسي بارز وتحولت إلىٰ مركز للثقافة ومدينة يجتمع فيها الفلاسفة والفنانون.

كانت الدولة/المدينة القديمة تتطلب من مواطنيها شعورًا وطنيًا رفيعًا وتلقي علىٰ عاتق الناشطين منهم مهمة الإسهام في حياة الدولة. أما الممالك الهيلينية فلم تكن تستند إلىٰ أي أساس شعبي، لذا تركزت إدارتها في أيدي موظفين محترفين، وسادت في أيديولوجية العصر الهيليني، العدمية الوطنية كما ساد تقوقع الناس حول مصالحهم الخاصة.

وظهر فيهم نموذج الحكيم المتقشف المستقل عن كل بيئة والذي يعد العالم كله وطنه وانتشرت الدعوة إلىٰ التغلب علىٰ الأهواء والحاجات وسيلة للخلاص من التبعية للظروف. وهي دعوة موجهة ضد أسس حياة المدينة/الدولة كلها؛ إذ كانت ترفض

العبودية والملكية الخاصة والزواج والدين الرسمي وثقافة الطبقة السائدة كلها وتدعو إلىٰ المساواة بين جميع الناس دون أي تمييز. لقد سادت هذه الأفكار في الأوساط الشعبية. أما تقشف الحكيم في الابيقورية والرواقية (وهما الاتجاهان الفلسفيان اللذان سادا في تلك الفترة) فيخلو من الهجمات المعارضة، ويتكيف مع حاجات الفئات الأكثر اعتدالًا في المجتمع الهيليني.

الصفات العامة للعصر الهيليني

إذا نظرنا إلىٰ حضارة المجتمع اليوناني وفلسفته في العصر الهيليني نظرتنا إلىٰ كل موحد فلا بد أن نلاحظ علائم انحطاط كثيرة بالموازنة مع مرحلة المدينة الدولة التي سبقته. فضعف المشاعر الاجتماعية والخضوع أمام الملوك وضيق دائرة الموضوعات الاجتماعية والفلسفية ونمو الانحلال الفكري وانتشار الغيبية كل أولئك مؤشرات دالة علىٰ أن فترة انهيار المجتمع العبودي اليوناني قد اقتربت. ولكن لا بد -من ناحية أخرىٰ- أن نلاحظ في الحضارة الهيلينية تلك الجوانب التي تعد تقدمًا بالقياس إلىٰ الماضي. ومن ظواهر التقدم تعمق الطابع الإنساني في حياة الأسرة والحياة العامة وتحرر المرأة واغتناء المشاعر الإنسانية ونمو الوعي الذاتي عند الفرد ونجاح العلوم التجريبية الذي دمر عددًا من التصورات الخاطئة عن الواقع. أضف إلىٰ ذلك أن الحضارة الهيلينية، إلىٰ جانب صفاتها العامة، كانت لوحة معقدة جدًا وغير متماثلة في الفترات المختلفة وفي الأجزاء المتعددة من العالم الهيليني الواسع. وقد لاقىٰ ذلك كله انعكاسًا له في مجالات الأدب والفن.

الأدب في العصر الهيليني

تغير محتوىٰ أدب هذا العصر تغيرًا حادًا. فاختفت منه المواضيع السياسية التي لعبت دورًا مهمًا في الماضي. وراح الكتاب يغطون هذا الفقر الواضح بفخامة الأسلوب والتكلف وحل محل الروح الوطنية اهتمام علمي بآثار الماضي وانتقل الأدب من الاهتمام بالموضوعات الاجتماعية الشاملة إلىٰ الاهتمام بالمواضيع الأسرية والمعاشية، ومن معالجة المشاعر الاجتماعية إلىٰ معالجة المشاعر الفردية.

يتحدثون في علم الأدب البرجوازي عن «واقعية» الأدب الهيليني. وهم يفهمون من

الواقعية أنها تكديس لتفاصيل نموذجية من الحياة والسلوك الإنسانيين. لقد وجدت هذه السمة فعلًا في الأدب الهيليني، ولكن حياة الناس ترسم في هذا الأدب، على الأغلب، في صور نقدية أو ساخرة في أفضل الأحوال. كما أن النماذج التي تعرض متماسكة تبدو ساكنة وخالية من التحليل النفسي.

إن المجتمع العبودي الآيل إلى الانهيار لم يكن قادرًا على تصوير معنى عملية تفسخه ولذا فإن الصور الفنية التي قدمها الهيلينيون أقل واقعية بكثير من صور الأبطال في شعر هوميروس الملحمي أو في المسرحية الأثينية في القرن الخامس قبل الميلاد.

لقد برزت الاتجاهات الأدبية الجديدة بأشكال مختلفة في البلدان الهيلينية المختلفة. فحافظت الاتجاهات القديمة على نفسها أطول مدة في مدن اليونان الأوروبية حيث كانت أثينا المركز الحضاري لهذه المدن، وظل الأدب يسعى من أجل محتوى أغنى (وإن كان أفقر مما في السابق) وظل مرتبطًا بالتيارات الفلسفية. وسادت هنا الأشكال الأدبية التي كانت سائدة في العصر الاتيكي (الدراما والنثر الفلسفي والتاريخي). وانتشرت في المدن التي وقعت تحت تأثير حضارة الإسكندرية؛ الأشعار التعليمية كما انتشر فيها الميل إلى الأشكال الأدبية الصغيرة.

وفي دويلات آسيا الصغرى انتشر الأسلوب الفخم المنمق، ويجدر بنا أن نذكر أن معلوماتنا عن حضارة هذه الدويلات قليلة جدًا.

بلغ الأدب الهيليني قمة ازدهاره في بداية هذا العصر، أي في النصف الأول من القرن الثالث، ثم ساد بعد ذلك الجمود والتقليد. وساد في نظرية الأدب تصور حول ثبات «الألوان الأدبية» التي اكتشفها القدماء، وانحصرت مهمة الكاتب في تقليد السابقين بقصد «التفوق» عليهم. وازداد الجمود في تطور الأدب بحلول ما يسمى «عهد الرجعية الاتيكية» المرتبط بسيطرة روما، حيث جرى التوجه فيه نحو اللغة الأدبية القديمة، لغة النثر الاتيكي.

هذا ولم يبق لنا من آثار أدباء العصر الهيليني الكثير؛ لأن هؤلاء الكتاب لم يرقوا في نظر اليونانيين إلى مرتبة الكتاب الكلاسيكيين، وقد طمست «الرجعية الاتيكية» التي سادت في العصر الروماني معظم آثارهم.

الفصل الثاني

الأدب الروماني القديم

مقدمة

في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، عندما أصبح الأدب الكلاسيكي مرحلة من مراحل الماضي بالنسبة إلىٰ اليونانيين وبلغ الأدب الهيليني ذروة ازدهاره، شرع يتطور في القسم الغربي من حوض البحر الأبيض المتوسط، في إيطاليا، أدب ثان من آداب المجتمع القديم هو الأدب الروماني. لقد أنشأت روما، وهي مركز المجتمعات اللاتينية البدائية وقائدة الوحدة الإيطالية أدبها الموازي للأدب اليوناني، وكانت اللغة اللاتينية لغة ذلك الأدب.

مرّ المجتمع العبودي الروماني عمومًا بالمراحل الأساسية التي مرّ بها المجتمع العبودي اليوناني، فنشأ المجتمع الطبقي نتيجة تفسخ النظام القبلي وتطور النظام العبودي الذي يعتمد في الإنتاج علىٰ استثمار عمل العبيد، فظهرت الدولة/المدينة بتناقضاتها الطبقية النموذجية وبنيتها الجمهورية، ومن ثم تمركزت العبودية وأفلس مالكو العبيد الصغار وانهارت الدولة المدينة وتم الانتقال إلىٰ الديكتاتورية العسكرية. إن هذه الطريق نموذجية في تطور روما كما كانت نموذجية في تطور اليونان. ولكن، علىٰ الرغم من هذا التطابق كله في الطراز العام بين المجتمعين، فإن نمو المجتمع العبودي الروماني وانهياره جريا في وقت متأخر نوعًا ما، وعلىٰ وتائر مغايرة وفي بيئة تاريخية وجغرافية مختلفة عن اليونان. وهكذا يجد المرء في تاريخ روما مجموعة من الصفات المميزة. إن روما النامية تستولي علىٰ اليونان المحتضرة وعلىٰ البلدان الهيلينية، وتتكرر عملية النموّ ذاتها ولكن في مستوىٰ أعلىٰ بدرجة. فتناقضات العصر العبودي تبلغ أقصىٰ درجات الحدة في الإمبراطورية الرومانية وهذا يؤدي إلىٰ انهيار

المجتمع القديم ويمهد سبيل نشوء أسلوب إنتاج جديد أكثر تقدمًا هو الأسلوب الإقطاعي القائم علىٰ استغلال عمل الأقنان.

وهكذا تكرر روما الطريق التي قطعها المجتمع اليوناني ولكن بصيغة معدلة وأشد تعقيدًا. وقد ترك طابع التكرار هذا أثره في تطور الحضارة الرومانية كلها. فالنظرات والصيغ الأيديولوجية التي كونتها اليونان في المراحل المختلفة من طريقها التاريخية، كانت صالحة بالنسبة إلىٰ المجتمع القديم الثاني في لحظات معينة من تاريخ تطوره ولعب تقليد اليونانيين دورًا مهمًا جدًا في مختلف مجالات الحضارة الرومانية: في الدين والفلسفة والفن والأدب. غير أن الرومان كانوا، منذ البداية، يختارون ما يقلدونه اختيارًا يتناسب مع حاجاتهم الأيديولوجية وتقاليدهم الحضارية ويكيفونه مع خصائصهم ويطورونه بما يتفق وميزات تاريخهم.

لماذا نهتم بالأدب الروماني

تتحدد أهمية هذا الأدب -وهو الثاني من آداب المجتمع القديم بالنسبة إلىٰ الأدب الأوروبي اللاحق- بدور روما في تطور غرب أوروبا الحضاري. لقد قام الأدب الروماني بدور حلقة الوصل بين أدب اليونان وأدب أوروبا الغربية. ومارس الأدب الروماني حتىٰ القرن الثامن عشر تأثيرًا كبيرًا في تكوين الأدب الأوروبي الغربي. ففي عصر النهضة وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر جرىٰ التعرف إلىٰ الأدب اليوناني في أوروبا من خلال المنظار الروماني، والجدول القديم الذي رفد التراجيديا الأوروبية «الكلاسيكية» يعود في أصله إلىٰ سينيكا الروماني أكثر مما يعود إلىٰ اسخيلوس وسوفوكليس وايروبيديس، والشعر الأوروبي الملحمي في تلك الفترة كان يسترشد «بإينياده» فرجيليوس أكثر من استرشاده بملحمتي هوميروس. وظلت الحال هكذا حتىٰ جاء المذهب الإنساني الجديد في القرن الثامن عشر فتوجه مباشرة إلىٰ الأدب اليوناني. لقد أدىٰ هذا التحول إلىٰ التقليل من شأن الأدب الروماني في القرن التاسع عشر واعتباره وسيطًا فقط وتعليل وساطته بكون اللغة اللاتينية أكثر انتشارًا في أوروبا الغربية من اللغة اليونانية. ولكن وجهة النظر هذه خاطئة تمامًا.

صحيح أن اللغة اليونانية لم تكن معروفة تقريبًا في أوروبا الغربية في النصف الأول من العصر الوسيط وفي أوائل عصر النهضة الإيطالية، في حين أن اللغة اللاتينية كانت

معروفة في كل مكان، غير أن فترة تأثير الأدب القديم تأثيرًا شديدًا في الأدب الأوروبي كانت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر عندما كانت اللغة اليونانية معروفة في أوروبا. وإذا ما علمنا أن أوروبا ظلت في هذه الفترة تتوجه إلىٰ الأدب القديم بصيغته الرومانية، استنتجنا أن ذلك يجري لا بسبب الجهل باللغة اليونانية؛ بل لأن الشكل الروماني أكثر ملاءمة للذوق الفني في ذلك العصر وأكثر استجابة لمتطلباته. إن منظري الكلاسيكية الأوروبية في القرنين السادس عشر والسابع عشر كانوا يتوصلون دائمًا في موازنتهم بين الأدبين القديمين إلىٰ الإقرار «بتفوق» الرومانيين. وخير مثال علىٰ ذلك كتاب «فن الشعر» عند يوليوس قيصر لمؤلفه سكاليغير (١٤٨٤-١٥٥٨) وهو كتاب من أكثر كتب نظرية الأدب تأثيرًا في عصره. إن سكاليغير، بعد أن يجري موازنة تفصيلية بين الشعر الملحمي عند هوميروس و«الإينياده» يفضل «إينياده» فيرجيليوس علىٰ ملحمتي هوميروس. وهذا الحكم، علىٰ الرغم من كل ضيق أفقه التاريخي والتزامه بذوق عصر معين، يشهد علىٰ أن دور الوسيط لم يقع علىٰ عاتق الأدب الروماني مصادفة بسبب انتشار اللغة اللاتينية انتشارًا واسعًا، وإنما وقع بسبب خصائص معينة تميزه عن الأدب اليوناني وتجعله أكثر تلاؤمًا مع الاحتياجات الجمالية في عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

وعلىٰ الرغم من وحدة طراز الأدبين وكونهما يتلاءمان مع مرحلة واحدة من مراحل تطور المجتمع الإنساني، وبغض النظر عن تبعية الأدب الروماني الفني البعيدة المدىٰ للأدب اليوناني الذي سبقه في تطوره، فإن الأدب اليوناني ليس نسخًا بسيطًا عن الأصل اليوناني بل له خصائص هامة تميزه.

إن الأدب الكلاسيكي اليوناني يعود إلىٰ مرحلة تكون المجتمع القديم (هوميروس) وإلىٰ تلك الدرجة من التطور التي يمكن وصفها بفترة قيام الدولة/ المدينة. أما الأدب الروماني فوضعه مختلف. لقد ازدهر الأدب الروماني وعاش عصره الذهبي في مرحلة تفسخ الدولة المدينة الرومانية ونشوء الإمبراطورية، أي في مرحلة متأخرة من مراحل تطور المجتمع القديم. في هذه المرحلة الاجتماعية الجديدة قامت علاقات جديدة بين المجتمع والفرد وضاقت دائرة موضوعات الأدب ولكن مستوىٰ الوعي الذاتي كان

أكثر ارتفاعًا. إن العصر الذهبي في الأدب الروماني لم يعرف تلك القضايا العريضة التي واجهها الفكر اليوناني الاجتماعي في عهده الكلاسيكي، ولكنه يتعمق أكثر منه في الحياة الذاتية ويتميز بمعاناة داخلية أشد وإن كان ذلك يجري في مجال أكثر ضيقًا. هذا هو الجديد الذي يسهم به الأدب الروماني بمجمله في لوحة الأدب القديم كله. لقد كانت حضارة العالم القديم المتأخرة أقرب في جميع النواحي إلىٰ عصر النهضة وعصر الممالك ذات الحكم المطلق في أوروبا، من حضارة المدينة/ الدولة (يكفي أن نذكر أن القانون الروماني طبق في هذه الفترة في أوروبا الغربية وأن علاقات الملكية نظمت بحسب القوانين التي صاغتها الإمبراطورية الرومانية). وقد برز هذا التقارب أيضًا في مجالي الفن والأدب. ومما يلفت النظر أنه إلىٰ جانب الاحترام الذي حظي به الأدب الروماني أعجب الأوروبيون في عصر النهضة والعصر الكلاسيكي بالأدباء اليونانيين المتأخرين أمثال بلوتارخ ولقيان والروائيين اليونانيين.

إن الأدب الروماني إذا نظرنا إليه بمجمله لا يرقىٰ إلىٰ مستوىٰ الأدب اليوناني الكلاسيكي في درجة كشفه عن الواقع وفي قوة حسيته الفنية. فهو يضع لنفسه مهمات فنية أعقد ولكنه يحلها حلًا أكثر تجريدًا. وفي الأدب الروماني في مرحلة ميل المجتمع نحو التفسخ في عهد الإمبراطورية يلحظ المرء اتجاهًا إلىٰ تمجيد الواقع تمجيدًا مزيفًا أو إلىٰ تصويره تصويرًا حرفيًا عاريًا. كما أن وضع الإمبراطورية كان يضايق حرية الإبداع الفني في أحيان كثيرة. وهذه السمات في الأدب الروماني هي التي تفسر التغير الذي طرأ علىٰ الموقف منه منذ نهاية القرن الثامن عشر.

يجدر بنا أن نضيف إلىٰ هذه الميزة الأساسية التي تحدد وجه الأدب الروماني في مراحل ازدهاره، بعض الصفات الأخرىٰ التي سهلت عليه القيام بدور الوسيط.

إن الأدب الروماني عند أخذه الصيغ الأسلوبية عن الأدب اليوناني قام بإزالة الكثير من الرواسب التي كانت متبقية في ذلك الأدب. ففي الدراما اليونانية، التراجيديا والكوميديا كان اشتراك الكورس أمرًا إلزاميًا. وقد ظل الكورس المرتبط في الأصل بالاحتفال بديونيسيوس، ملازمًا للمسرحية حتىٰ بعد أن زالت الحاجة إليه من حيث الجوهر. أما في المسرح الروماني فلم يبق الكورس شرطًا ضروريًا.

والأدب الروماني في أفضل نماذجه صياغة جديدة مبدعة لكل ما أعطاه الأدب

اليوناني في مختلف مراحله. إن ملحمة فيرجيليوس وقصائد هوراس المسترشدة من حيث الشكل بالأدب اليوناني في الفترة الكلاسيكية، تستخدم في الواقع مكتسبات الأدب الهيليني وكل المهارات المتكدسة عبر القرون. وهكذا تحصل الألوان الأدبية اليونانية القديمة علىٰ صيغ جديدة عند الرومانيين.

الدراما الرومانية

مقدمة

نبدأ حديثنا عن الدراما الرومانية فنقول أن الزهرة التي تفتحت في العصر اليوناني الكلاسيكي ذبلت وشاخت في العصر الروماني، لقد عاش المسرح في روما عصرًا متصلًا من الظروف غير المؤاتية التي كانت السلطات فيها تخشىٰ تأثير المسرح في الناس. فحتىٰ أواسط القرن الأول قبل الميلاد لم يكن في روما أي مسرح حجري. وفي عام ١٥٣ قبل الميلاد أصدر مجلس الشيوخ قرارًا بهدم الأماكن التي شيدت للنظارة عادًّا إياها أبنية غير مفيدة وضارة بالأخلاق. صحيح أن قرارات المنع الرسمية لم تكن تطبق بحذافيرها ولكنها أثرت في عقول الناس وجعلتهم ينظرون إلىٰ المسرح وكأنه شئ مشبوه ومتهم. وكانوا في روما يعاملون الممثل باحتقار ولا يحترمون الكُتّاب المسرحيين. ومما تجدر ملاحظته أن عظماء الكُتّاب الكوميديين الرومانيين كانوا من طبقات المجتمع الدنيا: بلاوتوس (٢٥٠ - ١٨٤ ق. م) من الممثلين وتيرينتسي (ولد حوالي ١٨٥ ق. م) عبد معتوق. وقد ساد في المسرح الروماني تقليد المسرح اليوناني ولكن ذلك لم يحدث بسبب استرشاد الرومان بحضارة أعرق وأرقىٰ من حضارتهم فحسب؛ بل كان ذلك أيضًا بسبب خوف الكاتب المسرحي الروماني وعجزه عن معالجة أمور زمانه بحرية.

الكوميديا الرومانية

من هنا ينشأ موقف الكاتب المسرحي الروماني من ذاته وإبداعه، ذلك الموقف المختلف كل الاختلاف عن موقف الكاتب المسرحي اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد. لقد كان اريستوفانيس يفخر بكونه أول من علم المواطنين الخير بواسطة الكوميديا. أما بلاوتوس وتيرينتسي فلم يتنطحا للأمور الكبيرة؛ بل كانا يدركان

تبعيتهما وكان اهتمامهما منصبًا علىٰ إضحاك الجمهور وتسليته. وها هو تيرينتسي يعترف في مقدمة إحدىٰ مسرحياته قائلًا بصراحة مؤثرة: **«أنت لا تستطيع في نهاية المطاف أن تقول شيئًا لم يقله أحد من قبل»**.

لقد كان بلاوتوس أكبر موهبة من تيرينتسي. فتيرينتسي بقي علىٰ حد تعبير يوليوس قيصر «نصف ميناندر»، أما بلاوتوس فاستطاع، علىٰ طريقته الخاصة، إحياء الأشكال القديمة. إن الأحداث التي يصورها بلاوتوس في مسرحياته تجري دائمًا في المدن اليونانية القديمة، ولكن المدينة التي يصورها بلاوتوس رمزية إلىٰ حد بعيد. إنها بلد كوميدي يعيش فيه اليونانيون اسميًا ولكن رجال الدولة فيه موظفون رومانيون والناس يتداولون العملة الرومانية ... إلخ ما هنالك من مظاهر الحياة الرومانية. حتىٰ السخرية عند بلاوتوس ليست تلك السخرية المتزنة الدقيقة التي تمتاز بها أعمال ميناندر؛ بل هي سخرية فظة أقرب إلىٰ ذوق الجمهور الروماني وفهمه. ولغة بلاوتوس ليست لغة أدبية مصقولة؛ بل لغة شعبية غنية بالتعابير العامية.

وعلىٰ الرغم من ذلك كله لم يبتعد بلاوتوس عن النماذج اليونانية إلىٰ حد يمكنه من الاحساس بأنه كاتب أصيل وليس مترجمًا. لقد كانت الحياة في روما في عصر بلاوتوس أقسىٰ كثيرًا من الحياة في أثينا العصر الهيليني، وكانت مهمة علائم البيئة الرومانية في مسرحياته الكوميدية تنحصر في جعل هذه المسرحيات المترجمة أقرب إلىٰ الفهم. إنها لم تتحول إلىٰ صورة عريضة لعصر الكاتب ولم تكن تحمل للمشاهد أية تعميمات معاصرة هامة.

التراجيديا الرومانية

لقد قلد بلاوتوس وتيرينتسي اليونانيين في زمن انتصار روما علىٰ قرطاجة والدول الهيلينية الكبرىٰ - مكدونيا وسوريا ومصر، وانطلاقتها لتصبح أقوىٰ دولة في العالم. أما سينيكا (نهاية القرن الأول قبل الميلاد - ٦٥ ميلادية) فقد جاء بعد ذلك بكثير وبعد أن عرفت روما ثورات العبيد وخاضت الحروب في المقاطعات الثائرة وعاشت الحرب الأهلية وتحول الجمهورية إلىٰ إمبراطورية. وكان بلاوتوس وتيرينتسي من طبقات الشعب الدنيا، أما سينيكا فحمل في أفضل أعوام حياته لقب القنصل وكان غنيًا جدًا.

كتب سينيكا، عدا المقالات الفلسفية وهجاء الإمبراطور كلاوديوس بعد موته، عددًا من التراجيديات لم يصل إلينا سواها من التراجيديات الرومانية. ولذا فنحن لا نستطيع أن نحكم علىٰ هذه التراجيديا إلا من خلال أعمال سينيكا.

هكذا إذن أمامنا أعمال مكتوبة في عصر يختلف تمامًا عن عصر بلاوتوس وتيرنيتسي وهي من جنس أدبي غير الجنس الأدبي الذي طرقاه، وكاتبها من وسط اجتماعي غير وسطهما. وعلىٰ الرغم من ذلك كله فإن إتباع قوانين الدراما اليونانية يجمع بين أعمال الكاتبين الكوميديين وأعمال سينيكا. ولكن يجدر بنا أن نذكر هنا أن بلاوتوس وتيرينتسي كتبا مسرحياتهما للمسرح مفترضين أنها ستمثل وأن الناس سيشاهدونها، أما سينيكا فلم يكن كاتبًا مسرحيًا. لقد كتب مسرحياته لتقرأ بصوت عال في دائرة ضيقة من الناس. وهذه الميزة، مهما كان سببها، تجعل سينيكا يختلف عن سابقيه من اليونانيين والرومانيين، وتجعل اسمه علمًا ملحوظًا في تاريخ الدراما القديمة. نقول علمًا لأن تخلي الدراما عن المسرح إنما يشهد شهادة قاطعة علىٰ موتها. لقد كانت مسرحيات تيرينتسي الكوميدية، رغم تبعيتها كلها، استمرارًا حيًا للتقاليد القديمة منذ عهد الاحتفالات الدينية في مهرجانات ديونيسيوس. أما عند سينيكا فتحولت التقاليد إلىٰ صياغة أسلوبية تعليمية الطابع.

علىٰ أنه لا يجوز أن نفهم هذا القول بمعنىٰ أن سينيكا لم يمس في تراجيدياته الأسطورية الواقع الروماني المعاصر له، فمواضيع جميع هذه التراجيديات كانت معاصرة إلىٰ درجة كافية للحياة في بلاط سلالة يوليوس - كلاوديوس التي يعرفها سينيكا جيدًا، والتلميحات المنثورة في هذه التراجيديات شفافة جدًا في أغلب الأحيان. ولكن سينيكا كان يفتقر إلىٰ تلك الشاعرية التي جسدت التراجيديا اليونانية بواسطتها حقيقة الحياة، يفتقر إلىٰ إنسانية اسخيلوس وكمال شخوص سوفوكليس وعمق التحليل في تراجيديات ايروبيديس. ولا تتعدىٰ تعميمات سينيكا المبادئ العامة في الفلسفة الرواقية، المحاكمات التعليمية الجافة حول الانصياع للقدرة والدعوة إلىٰ عدم الاهتمام بخيرات الحياة والهجمات الإنشائية ضد الاستبداد. لقد كان كل شئ عند سينيكا يشبه ما كان عند التراجيديين اليونانيين من حيث المظهر. الأحداث تجري في القصور وأغاني الكورس تتخلل «المنولوج» و«الديالوج» في المسرحية والأبطال

يموتون في نهايتها - ولكن موقفه من الأسطورة كان مغايرًا لموقفهم كل المغايرة فالأسطورة في تراجيدياته ليست أساسًا للفن وإنما وسيلة إيضاح لعرض الأفكار الرواقية السائدة وتمويه التلميحات إلىٰ الحياة المعاصرة، تلك التلميحات التي يمكن أن تسبب له المخاطر.

كان تأثير سينيكا الأدبي في أبناء جيله عظيمًا جدًا. ولم تفقد تعاليم سينيكا الأخلاقية أهميتها حتىٰ بالنسبة إلىٰ المراحل المتأخرة من العصر القديم. لقد أخذ الكتاب المسيحيون جملة من موضوعات الأخلاق الرواقية ولذا يمكن أن يجد المرء في أعمالهم في الجزء الغربي من الإمبراطورية الرومانية مقتطفات من أعمال سينيكا؛ بل إن بعضهم اختلق في القرن الرابع مراسلات بين سينيكا والقديس بولص. وكان من نتيجة ذلك أن عدّوا في القرون الوسطىٰ سينيكا كاتبًا قريبًا من المسيحية. ويجد المرء تقديرًا عاليًا لفلسفة سينيكا الأخلاقية حتىٰ في العصر الحديث، كما هي الحال عند ديدرو مثلًا. ومنذ عصر النهضة تلاقي مسرحيات سينيكا اهتمامًا عظيمًا. فالتراجيديا الإنسانية والتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية حتىٰ كورنيه تلتقي مع التراجيديا القديمة بشكلها الذي قدمه لنا سينيكا.

الشعر عند الرومان

قلنا في السابق أن الأدب الروماني قصر بوجه عام عن بلوغ شأو الأدب اليوناني. ولكن محاولات الأدب الروماني في الشعر كانت أحسن من محاولاته في المسرحية وذلك بفضل شاعر الرومان الأكبر فرجيل (٧٠-١٩ ق.م).

فـرجيـل

قبل أن نبدأ الحديث عن فرجيل لا بد من أن نقول أن سيرة حياة هذا الشاعر العظيم لا يمكن أن تكون دقيقة؛ لأن جميع الذين كتبوا هذه السيرة استندوا إلىٰ مصادر متأخرة لا يمكن الركون إليها تمامًا. حتىٰ الباحثون الذين كتبوا عن فرجيل كتبوا حديثًا يناقض بعضهم فيه بعضًا. هذا كله يجعلنا نسلم بأن في حياة الشاعر جوانب غامضة يصعب بل ربما يستحيل جلاء الغموض عنها.

ولد فرجيل في مانتوي سنة ٧٠ ق.م وكان والده رجلًا ثريًا فمكنه ذلك من الدراسة في كريمون ثم في مدرسة ميلانو الشهيرة وبعد ذلك في روما في مدرسة الارستقراطية الرومانية إذ جمعته الظروف بأوكتافيوس الذي أصبح بعد سنوات قليلة حاكم العالم القديم بأسره. عقد فرجيل أثناء دراسته في روما علاقات صداقة أمنت له مكانة راسخة في المجتمع الروماني الراقي. أما أوكتافيوس فرعىٰ فرجيل طوال حياته وكان يُكِنُّ له مودة خاصة.

درس فرجيل الفلسفة، ولاسيما الفلسفة الرواقية. وقرأ الكثير من الأبحاث في مختلف العلوم. وفي عام ٤٥ ق.م انتقل إلىٰ ضواحي نابولي فدرس علىٰ يدي الفيلسوف الأبيقوري سيرون وتملك هناك قطعة أرض صغيرة قدر له أن يمارس فيها حتىٰ أيامه الأخيرة عمله الأدبي الوئيد.

لا تتميز أعمال فرجيل المبكرة التي وصلت إلينا بالجودة التي اتسمت بها أعماله

الأخرىٰ؛ ولذا فإنَّ هذه الأعمال دخلت مجال شك النقاد. ولكن إذا صح أن هذه الأشعار، أو بعضها علىٰ الأقل، من نظم الشاعر، فإننا سنجد أنفسنا أمام برهان علىٰ أن فرجيل تملك الذوق الشعري لمدرسة المجددين وأساليبها، تلك المدرسة التي كان ممثلها الرئيسي كاتول.

كان فرجيل طالبًا في المدرسة عندما زحف يوليوس قيصر الذي أخضع قسمًا كبيرًا من أوروبا الغربية لسيطرة روما، نحو عاصمة الجمهورية تحف به مظاهر النصر وكراهية الجمهوريين. ثم يموت قيصر ويشتعل لهيب الحرب الأهلية في عام ٤٤ ق.م. وتشهد روما عددًا من الانقلابات السياسية التي أصبحت موضوعًا لتراجيديات شكسبير فيما بعد. ويبرز لأول مرة علىٰ المسرح السياسي صديق فرجيل أوكتافيوس الذي أصبح حاكم الدولة الرومانية الأوحد.

أما فرجيل فقد لبث يعيش في مزرعته في ضواحي نابولي لا يتدخل في قضايا الدولة متبعًا بذلك تعاليم ابيقور، وواصل هناك في أحضان الطبيعة تحسين وصقل موهبته الشعرية. ولم يزر روما إلا مرة واحدة للتوسط لدىٰ أوكتافيوس من أجل استعادة أرض أبيه التي أمر حاكم روما الجديد بمصادرتها. وقد نجح الشاعر في مسعاه. وعكس ذلك في أول عمل شعري كبير له هو *«أناشيد الرعاة»*.

نظم فرجيل «رعوياته» في الأربعينات ثم قام نفسه بجمعها في عشرة كتب مختارة دون مراعاة تسلسل نظمها الزمني.

الرعويات

قلد فرجيل في «أناشيد الرعاة» الشاعر اليوناني ثيوقريط. ولكن لا يجوز لنا أن نلومه بسبب ذلك، «فالتقليد» لم يكن عملًا يحط من قدر الشاعر القديم. أضف إلىٰ ذلك أن أية قراءة نزيهة سوف تبرز الفروق بين أناشيد فرجيل وأناشيد ثيوقريط. فرعاة ثيوقريط من العبيد أما الرعاة عند فرجيل فليسوا عبيدًا. وحياة الرعاة البسيطة مصورة عند ثيوقريط تصويرًا واقعيًا حسيًا أما عند فرجيل فصور تلك الحياة أكثر تجريدًا. وإذا كان يحق لنا أن نرىٰ في أناشيد ثيوقريط شعرًا يرضي المجتمع السائر نحو الانهيار، فإننا نحس في مختارات فرجيل، برغم التشابه الظاهري بينها وبين شعر ثيوقريط،

عافية عصر فتي هو عصر التكون وليس عصر الانهيار.

وإذا كان هروب ثيوقريط إلىٰ حياة الرعاة البدائية، رد فعل إنسان مثقف رقيق المشاعر علىٰ ضجة المدينة المضجرة، فذلك لا ينطبق أبدًا علىٰ فرجيل الذي لم يكن لديه ما يهرب منه. فما يضجره هو الخلافات التي كانت تمزق إيطاليا، وحلمه بالهدوء لم يكن حلم الهارب من المدينة؛ بل هو رغبة في سيادة السلام في ربوع بلاده، ذلك السلام الذي أصبح موضوع شعره اللاحق أيضًا.

أناشيد الحقول

العمل الشعري التالي الذي أبدعه فرجيل كان *«أشعار الحقول» وهو من أفضل ما جاءت به عبقرية شاعر اللاتين الكبير. تضم «أشعار الحقول» نحو ألفي بيت من الشعر مقسمة إلىٰ أربعة أجزاء فيها وصف لفروع الزراعة الأساسية آنذاك: زراعة القمح وزراعة الكرمة وتربية المواشي والنحل.*

ثمة سؤال يطرح نفسه: هل نستطيع النظر إلىٰ *«أشعار الحقول» نظرتنا إلىٰ مرشد في الأعمال الزراعية؟ لو نظرنا إليها كذلك لاستغربنا عدم تعرض هذا المرشد الزراعي لتربية الطيور التي كانت سائدة في إيطاليا آنذاك، وإهماله تربية الخنازير وهي تشغل مكانة مرموقة في طعام الرومان، وعدم ذكره السمك، ونحن نعرف أن الرومانيين كانوا، إلىٰ جانب صيده من البحر، يربون الأسماك في أحواض خاصة.*

والسؤال الآخر الذي يطرح نفسه هو: لمن كانت هذه الأشعار موجهة وكيف أدت مهمتها في إنعاش الاهتمام بالزراعة؟

لقد كان باستطاعة هذه القصيدة بما تضمنته من نصائح ووصف محدد أن تغني معارف الإنسان إلىٰ حد معلوم. ولكن طبيعتها كلها وما تضمنته من استطرادات ذات محتوىً فلسفي وأسطوري، وتلميحات إلىٰ أحداث تاريخية، ذلك كله يشير إلىٰ استحالة فهمها من قبل القروي البسيط. ولذا نستطيع أن نقدر أن غاية القصيدة لم تكن نشر معلومات متخصصة في الزراعة بقدر ما كانت إثارة اهتمام الناس بالزراعة، تنفيذًا لفكرة أوكتافيوس الذي آمن بأن الشعر وسيلة تأثير عظيمة فعهد إلىٰ الشاعر بتلك المهمة. ومن الطبيعي أن جميع قراء «أشعار الحقول» لم ينظروا إلىٰ عمل فرجيل

نظرتهم إلىٰ «مرشد» زراعي بسيط؛ بل كانوا يستمتعون بالشعر الذي كان يقودهم إلىٰ التفكير العملي.

وبما أن غاية فرجيل كانت إثارة اهتمام القراء بالزراعة فقد كان لزامًا عليه أن يجعل الكتاب مسليًا وشعريًا حقًا. والوسائل التي استخدمها فرجيل من أجل ذلك تدل علىٰ عظمة موهبة هذا الشاعر وعلىٰ مهارته في الابتكار. فهو لا يتوقف طويلًا علىٰ نواحي النصح العملية التي تضفي علىٰ أشعاره طابعًا نثريًا؛ بل كثيرًا ما يقطع العرض الهادئ بسؤال تارة أو بعبارة تعجب أو ما شابه ذلك؛ ليجدد انتباه القارئ. وتحمل مداخلات الشاعر طابعًا قصصيًا في بعض الأحيان. إن مداخلات فرجيل المتنوعة بمحتواها وأسلوبها ترفعنا باستمرار إلىٰ مستوىٰ الشعر الرفيع الفخم.

الإينيادة

نصل الآن، في حديثنا عن أعمال فرجيل، إلىٰ أكثر أعماله شهرة إن لم يكن أفضلها فنًا ألا وهو «الإينيادة». تروي الإينيادة رحلة بطل ثانوي من أبطال حرب طروادة هو الينيوس ابن الخير وآلهة الحب أفروديت/ فينوس نفسها. لقد نجا هذا البطل بإعجوبة من الموت فأخذ معه أباه العجوز وأبحر نحو الغرب في قافلة تتكون من عدة سفن وكان مقدرًا عليه من قبل الآلهة أن يؤسس مملكة جديدة للطرواديين، أي، بعبارة أخرىٰ، أن يؤسس روما. كان القصص الشعبي حول اينيوس مؤسس روما موجودًا في إيطاليا منذ زمن بعيد. ووردت فيما بعد الأسطورة التي تزعم أن بناة روما هم من أصل طروادي في كتب المؤرخين الرومان وقد عدّ الرومانيون روما حفيدة المدينة الإيطالية القديمة «البالونغ» التي أسسها حسب الأسطورة اسكاني وهو ابن اينيوس. وكان الاسم الثاني لاسكاني يول. واستدعىٰ ذلك نظرية سلالية رسمية غير معقولة إلىٰ حد بعيد تزعم أن أصل يوليوس قيصر يعود إلىٰ اسكاني معتمدة في تأكيد ذلك علىٰ التطابق اللفظي بين اسم اسكاني «يول» واسم قيصر «يوليوس». ولعل هذه النظرية نشأت في زمن يوليوس قيصر ولكنها أصبحت ذات أهمية عظيمة بالنسبة إلىٰ الدولة في عهد أوكتافيوس الذي كان همه الأول تثبيت سلالة يوليوس حاكمة مطلقة في عاصمة العالم القديم. وكما لجأ أوكتافيوس إلىٰ الشعر؛ لإثارة حب الزراعة لجأ أيضًا إلىٰ الشعر هذه المرة وإلىٰ صديقه شاعر اللاتين الأول فرجيل من أجل

صياغة قصيدة تثبت نسبه الإلهي ليحظىٰ من خلالها علىٰ الدعم الاجتماعي اللازم له.

الملاحم البطولية المصوغة حسب الطلب (المصطنعة) قليلة في تاريخ الأدب. ولكن أدباء العصر القديم بذلوا جهودًا كبيرة في هذا المضمار مستلهمين بذلك تجربة شاعر الملحمة الأكبر هوميروس. غير أن الحظ السعيد لم يحالف أولئك الشعراء كما لم يحالف الشعر المحدثين الذين حاولوا نظم الملاحم أيضًا. فكان نصيب هذه الملاحم المصنوعة النسيان والإهمال. (من القدماء الشاعر الروماني لوكيان ومن المحدثين خيرساكوف).

تناقض الآراء حول الإينيادة

الإينيادة عمل أدبي نادر من حيث النظرة التي نظرها إليه النقاد ومؤرخو الأدب. إذ يتراوح تقويم الإينيادة بين الإعجاب الشديد عند فريق والاستهجان الصريح عند فريق آخر.

إن الصدىٰ العالمي الذي تركته الاينيادة كاف وحده، وفي نظر بعضهم لإقامة الدليل علىٰ عبقرية كاتبها ولكن ذلك يبدو في نظر الآخرين صدىٰ غير مبرر ومبالغًا فيه.

ومجال الاختلاف الأول هو شخصية بطل الإينيادة اينيوس نفسه. إن بطل العمل الملحمي هو في العادة، بطل يتمتع بكل صفات البطولة. أما اينيوس فصفته الأساسية هي النبل الذي يتجلىٰ بالخضوع لإرادة القدر التي تحرم اينيوس من القيام بأية مبادرة وتحوله إلىٰ دمية مسلوبة الإرادة في يد الآلهة. ومما لا يقنع القارئ في شخصية اينيوس كونه، وهو الرجل الصحيح القوي الجسم، يذرف الدموع باستمرار. حتىٰ فرجيل نفسه، الذي كانت مهمته تمجيد جد أسرة يوليوس يسمح لنفسه من خلال السطور أن تتعاطف مع عدو اينيوس الرئيسي تورن. إن اينيوس الذي هرب من الموت في طروادة علىٰ نحو يثير الشكوك لم يقم بعد ذلك بأي عمل ينم عن الشجاعة. ولعل العمل الوحيد الحاسم الذي قام به هو تركه للمرأة التي يحبها. كما أن حماية أمه الفتية أبدًا له تضفي عليه طابع الأنوثة.

وإذا كانت الآلهة تتدخل عند هوميروس في أمور بدوافع غير مقنعة وغير مفهومة من

قبل البشر فإن هذا التدخل يصل في الإينيادة إلىٰ حد السخرية (خصام فينوس مع حماتها اينونا).

لكن شخصية اينيوس لا تعطي في نهاية الأمر انطباعًا سلبيًا. فهو ليس حقودًا ولا يعرف المراوغة والخداع وهذه صفات تعكس طبعًا صفات كاتب الإينيادة نفسه.

أحداث الإينيادة

إن النسيج الفني في الإينيادة غير متجانس. فالكتاب الأول خال من المعالجة النفسية، وكل شئ يجري فيه بناء علىٰ نزوات الآلهة، ولكنه يحتوي علىٰ قسم كبير من الوقائع وعلىٰ وصف لأرضية الأحداث: اينيوس يصل مع بحارته إلىٰ قرطاجة وتظهر الملكة ديدونا وتستيقظ فيها بإرادة الإلهة فينوس شعلة حب اينيوس فتقيم وليمة كبرىٰ علىٰ شرف حبيبها غير المنتظر. غير أن الانطباع العام الذي يتركه هذا الكتاب في نفس القارئ هو أن الشاعر كتبه من دون حماس ولضرورات بنية الملحمة فقط.

أما الكتاب الثاني فهو تكرار لهوميروس وقد انقلب فيه التقليد عند فرجيل إلىٰ نقل أبيات الشعر واستعارتها من ملحمتي هوميروس في بعض الأحيان.

ويعكس الكتاب الثالث بأكمله مواضيع أوديسة هوميروس ولا بد لنا هنا من الاعتراف بأن الشاعر اليوناني العملاق ألهم مقلده بسخاء.

ويعود بنا الكتاب الرابع إلىٰ موضوع الحب بين ديدونا واينيوس. وقد أظهر فرجيل مهارة وقوة خيال فائقتين في وصفه لعواطف ديدونا. واستطاع بدقة ملاحظته وتحليله النفسي أن يرقىٰ ببطلته إلىٰ مستوىٰ النساء المحبات في التاريخ مثل فيدرا وميديا.

ولعل فرجيل أراد عن وعي أن يمنح القارئ استراحة بعد التوتر العاطفي الذي أثاره الكتاب الرابع التراجيدي الذي يصف حب وموت ديدونا، فراح في الكتاب الخامس يصف الاحتفالات الجنائزية التي أقامها اكيست ملك صقلية تحقيقًا لرغبة اينيوس عند قبر والد الأخير.

كانت وفاة انخيز الذي لم يتحمل التجوال في البحر، مصيبة كبيرة حلت بالابن المحب اينيوس ولكنها كانت حدثًا يمس حياته الشخصية ولا علاقة له بموضوع القصيدة الأساسي/تأسيس روما. لقد تحدث فرجيل عن موت انخيز في الكتاب

الثالث ولكنه لم يتوسع في هذا الموضوع هناك. ، ثم في هذا الكتاب الخامس، يتجه اينوس بكون العاصفة قادته إلىٰ ذلك الشاطئ الذي توفي عنده أبوه فيقيم الاحتفالات إحياء لذكراه ويصف فرجيل الألعاب التي تقام في تلك الاحتفالات بمهارة وحماس، غير أن هذه الاحتفالات لا تمت بأية صلة إلىٰ موضوع الملحمة الأساسي، وعلىٰ الرغم من ذلك فإن وصف الألعاب الرياضية يشغل نصف الكتاب الخامس تقريبًا.

ويعد الكتاب السادس، عن جدارة، قمة من قمم الإبداع الشعري. وتختلط في محتوىٰ هذا الكتاب الأفكار المتعلقة بمستقبل العالم التي عبر عنها الشاعر في الأنشودة الرابعة من أناشيد الرعاة، مع تعطشه إلىٰ النفاذ بخياله إلىٰ أعماق العالم الآخر حيث ينتهي المطاف بالموتىٰ. إن المرء لا يستطيع إخفاء تلهفه وهو يتتبع تجوال اينيوس في العالم الآخر. ها هي سيفيللا تعلم اينيوس كيف يحصل علىٰ الغصن الذهبي، الذي يمكنه من دخول الأماكن المحرمة، فتتفتح له أبواب عالم الموتىٰ ويلتقي اينيوس الحي في ذلك العالم بظل أبيه الحبيب.

وقبل أن يستمتع اينيوس ببهجة اللقاء مع أبيه يحدث لقاء آخر، لا يتوقعه القارئ، ولكنه ضروري من الناحيتين الأخلاقية والفنية، ذلك هو لقاء اينيوس مع ظل حبيبته السابقة ديدونا. وتهتز مشاعر اينيوس لهذا اللقاء ويقسم أن هجره لها لم يكن بإرادته؛ بل من صنع الآلهة، وأنه لم يكن قادرًا علىٰ تصور شدة الألم الذي عانته بعد رحيله (سلوك اينيوس هنا يشبه سلوك أي خائن لحبيبته يتصف باللين) ثم يختفي ظل الحبيبة المهانة في الغابة حيث ينتظرها زوجها المخلص. هكذا أراد فرجيل أن يخلص نفس بطله من وزر الخيانة في الحب.

لقد التقىٰ اينيوس بوالده انخيز عندما كان الأخير يستطلع مصائر أحفاده في الأجيال المقبلة. وهو يجيب عن سؤال اينيوس حول هذا المصير بعرض نظرية تناسخ الأرواح التي تعود في أصلها إلىٰ فيثاغورث. ولكن النظرية المجردة تختلط في رواية انخيز بميله السياسي الواضح إلىٰ تعداد سلالة يوليوس وتنتهي بمديح صريح لأوكتافيوس. وينتهي اللقاء بين اينيوس وأبيه في جو رعوي ساذج، في دغل منعزل بالقرب من شجيرة تهتز أغصانها فترسل حفيفًا خافتًا. إن عاطفة الحب بين الأب والابن التي صورها فرجيل بحرارة وصدق عظيمين نافذة تسمح لنا بالتعرف علىٰ روح

فرجيل الرقيقة. ووصف العالم السفلي في الكتاب السادس من الإينيادة صفحة من أجود صفحات الشعر العالمي، يكاد لا يضاهيها في جودتها غير كتاب دانتي *«الكوميديا الإلهية»*.

ولا تضاهي الكتب الستة التالية من الإينيادة الكتب التي سبقتها من حيث الجودة الفنية. وهي تصف نضال الطرواديين من أجل الاستيلاء علىٰ إيطاليا. وفيها أسماء كثيرة جدًا تثير ضجر القارئ لأبطال غير واضحي الشخصية. وبهذه المناسبة نقول إن جميع أبطال الإينيادة لم يعمروا طويلًا في عالم الأدب ولم يرسخوا في ذاكرة الناس ماعدا الملكة الفينيقية ديدونا.

إن إسهاب الشاعر في وصف المعارك يبدو ضعيفًا وزائدًا علىٰ الحد المطلوب. ففي الكتاب العاشر يصف فرجيل معركة يقع فيها خمسة وسبعون قتيلًا يذكر الشاعر أسماءهم جميعًا. لكن القارئ يجد نفسه غير قادر علىٰ التعاطف مع أي من الطرفين المتصارعين وسبب ذلك في تقديرنا هو «الناتورالية» في وصف وحشية المتحاربين، الأمر الذي يميت في نفس القارئ كل إحساس جمالي. لقد كان وصف الحرب أمرًا غريبًا عن نفس فرجيل ومزاجه وطراز موهبته. وهذا، في رأينا، ما جعل محاولته مضاهاة هوميروس تفشل فشلًا ذريعًا.

ما الذي أَمَّنَ للإينيادة شهرتها العالمية

إن موسيقا شعر فرجيل ووفرة المحسنات الأسلوبية فيه دليل قاطع علىٰ تمثله تجربة الشعراء السابقين كلها وعلىٰ قدرته الشعرية اللامحدودة. ومن الصعب حقًا، أن يجد المرء شاعرًا آخر كان أقدر من فرجيل علىٰ إبراز جمال لغته القومية. (هذا القول يصدق علىٰ جميع أشعار فرجيل).

وتشهد علىٰ عبقرية فرجيل العظيمة تلك الحرية التي يتعامل بها مع مادة شعره. إنه لا يخاف التناقض ووصف الأحداث يجري في شعره دون الالتفات إلىٰ دقة التسلسل الزمني، فالزمن، بالنسبة إليه، كالاسم، ليس سوىٰ عنصر من عناصر الجمال ولكنه لا يستطيع أن يصبح عنصرًا جماليًا إلا عندما يصبح خارج المجال العددي.

لقد بلغ الأسلوب الشعري في الإينيادة حد الروعة.

وقد تبدو الروعة للوهلة الأولىٰ تكرارًا لما سبق ورغوة كثيفة فوق كأس خالية من الخمر، ولكن يخطئ من يعتقد ذلك؛ لأن فرجيل كان شاعرًا رائدًا في مجال صناعة الكلمة وبيت الشعر والصورة الفنية التي يلتقي بها القارئ بين حين وآخر، فتنقله إلىٰ جو *«أناشيد الحقول» القروي حيث يشعر بدفء يميزها عن الأسلوب البارد عمومًا الذي يغلب حيث يقلد فرجيل هوميروس.*

أضف إلىٰ ذلك، وهذا خارج نطاق التقويم الشعري، إن فرجيل كان الشاعر المعبر عن فكرة هائلة سعىٰ إليها سياسيو عصره وهي فكرة سيطرة روما علىٰ العالم. لقد كان فرجيل بطبيعته مسالمًا ولكنه في الوقت نفسه، مواطن لا يستطيع إلا أن يفخر بانتصارات روما في الخارج وكان حلمه مملكة يرأسها أوكتافيوس، تنسىٰ فيها الشعوب خصوماتها وتعيش عيشة الأسرة الواحدة.

إننا نتحدث عن اينيوس باعتباره بطل الاينيادة، ولكن ذلك ليس دقيقًا تمامًا، ففي الإينيادة بطل آخر غير مختلق، ذلك البطل هو روح روما الخالدة، **روما الإلهية الحية إلىٰ الأبد.**

خاتمة البحث

لقد كان فرجيل واسع الشهرة في حياته وكان الناس يحيطونه بمظاهر الاحترام والتقدير عندما كان يخرج إليهم ليقرأ أشعاره من فوق خشبة المسرح. وحتىٰ بعد موته، ظل يوم وفاته سنين كثيرة يومًا مقدسًا عند عامة الناس.

ولم يفقد فرجيل مكانته بمرور القرون، برغم تغير الأذواق الأدبية. غير أن شهرته سارت في اتجاهين مختلفين أشد الاختلاف، اتجاه أخذ في الضيق حتىٰ انحصر في دوائر صغيرة قادرة علىٰ تثمين موهبته الشعرية، واتجاه آخر اتسع فشمل دوائر شعبية واسعة لم تتعرف علىٰ فرجيل إلا من خلال مقاطع محدودة من أشعاره كانت تستخدم أمثلة علىٰ جودة الأسلوب في المدارس، ولم تكن تقرأ له علىٰ الإطلاق. وقد تجاوز هذان الاتجاهان حدود العالم الوثني القديم إلىٰ العالم الإقطاعي المسيحي.

وكما عاش مجد فرجيل عاشت فكرة زعامة روما في العالم القديم. وحتىٰ عندما أصبحت روما في أدنىٰ درجات الانحطاط، بقي سحر المدينة الخالدة قويًا إلىٰ حد أن

الإمبراطورية الألمانية حافظت باعتزاز علىٰ اسم «الإمبراطورية الرومانية المقدسة للأمة الألمانية».

ولقد كان مقدرًا لدانتي اليجيري أن يمد الجسر الواصل بين العالمين القديم والحديث فاختار فرجيل ليكون دليله في «الكوميديا الإلهية». وهكذا فإن أوروبا الفتية خلقت أسطورتها عن فرجيل وهي تخرج من عالم الأساطير.

هوراس

ولد هوراس في سنة ٦٥ قبل الميلاد في فينوسيا وهي مستعمرة رومانية قديمة في جنوب إيطاليا. وكان أبوه عبدًا معتوقًا جمع بعض الثروة فأنفق بسخاء علىٰ تعليم ابنه، فدرس هوراس كل ما كان يتعلمه أبناء الأعيان في المجتمع الروماني واستهوته الفلسفة الابيقورية التي ظل مخلصًا لبعض مبادئها طوال حياته.

بعد مقتل قيصر عام ٤٤ ق. م انضم هوراس إلىٰ الجيش المدافع عن الجمهورية ولكنه كف عن النضال بعد أن انهزم هذا الجيش في عام ٤٢ ق. م. واستفاد من العفو الذي أُعلن آنذاك وعاد إلىٰ إيطاليا. ولكنه وجد عند عودته أن الأملاك التي آلت إليه بالوراثة قد صودرت فاستغل ما تبقىٰ لديه من مال في شراء منصب كاتب في الدائرة المالية. وفي ذلك يقول هوراس:

آنذاك بدأت، مدفوعًا بالفقر الجرئ

في كتابة الشعر

برز هوراس، منذ بداية نشاطه الأدبي، نصيرًا للشعر الغني بمحتواه وأستاذًا بارعًا في فن النظم الشعري. لقد وقف ضد الخواء الفكري في شعر المجددين وضد التقيد الأعمىٰ بتقاليد شعراء روما القدماء. واسترشد بالأدب اليوناني في نضاله لبعث الشعر الغني فكريًا في قالب شعري وأسلوبي جديد، فالتقىٰ بميوله الأدبية مع الحركة الكلاسيكية التي تزعمها فرجيل. وقد مد شاعر الرومان الأكبر لهوراس الشاب يد المساعدة فقدمه إلىٰ (ميتسينات) الذي جعله أحد المقربين إليه ثم منحه مزرعة صغيرة في جبال (سابينا). حررت هذه الهبات هوراس من الفقر. لكن حالة التبعية التي وقع فيها خلقت له مواقف محرجة عديدة تخلص منها بلباقة. إن القرب من ميتسينات وضع

هوراس في عداد المقربين إلىٰ البلاط. غير أنه تحاشىٰ القصر قدر المستطاع وفضل البقاء في مزرعته في سابينا ورفض وظيفة أمين سر الإمبراطور التي عرضت عليه. وفي ٢٧ تشرين الثاني من العام الثامن قبل الميلاد توفي هذا الشاعر الروماني الكبير تاركًا للأجيال إرثًا أدبيًا ونقديًا يتحدىٰ الزمن.

الشعر السياسي

بدأ هوراس نشاطه الأدبي بالشعر السياسي الذي ضمنه احتجاجه الصارخ علىٰ استمرار الحرب الأهلية. فبينما كان فرجيل يبشر بحلول *«العصر الذهبي» كان هوراس يكتب أشعارًا شديدة التشاؤم. إنه يصور في إحدىٰ قصائده المبكرة «العصر الذهبي» كما يفعل فرجيل ولكنه لا يصوره في إيطاليا بل في «الجزر السعيدة» البعيدة التي لم يبق أمام سكان روما السائرة إلىٰ الدمار سوىٰ الفرار إليها. من هنا نتبين أن هوراس استخدم العاطفة والخيال في قصائده الأولىٰ وسيلة للسخرية القاسية من الواقع المؤلم. فها هو، يمتدح العمل الزراعي، ولكن القارئ لا يلبث أن يكتشف أن مديحه كله ليس سوىٰ مجاراة «للموضة» وأن الذي يتشدق بهذا المديح ليس سوىٰ مرابٍ* جشع.

غير أن الظرف السياسي الذي خلقته الإمبراطورية الوليدة لم يكن يلائم تطور الشعر السياسي أو مهاجمة شخصيات الدولة البارزين. أضف إلىٰ ذلك أن هوراس بتقربه من ميتسينات تخلي عن كل معارضة للنظام القائم. ذلك كله جعل هوراس يضيق دائرة شعره السياسي فيقصره علىٰ مهاجمة السحرة وأثرياء الحرب غير النبلاء وما شابه ذلك. ولكن أسلوب الهجاء الذي اتبعه هوراس فتح أمامه إمكانات جديدة تجلت في تركيزه علىٰ انتقاد السلوك الشخصي.

اتسمت مسألة السلوك الشخصي بأهمية كبيرة بعد سقوط الجمهورية وأصبحت قضية السعادة الفردية موضوعًا مركزيًا في شعر هوراس. فأنشأ الشاعر، متأثرًا بأبيقور، فلسفة مالك العبيد المثقف غير الثري المستعد لمهادنة النظام السياسي القائم؛ لأنه أنهىٰ الحرب الأهلية وأتاح للإنسان إمكانية الالتفات إلىٰ عمله وميوله الشخصية من دون قلق أو خوف. والسعادة في نظر هوراس تكمن في «الوسط الذهبي»، (إن هوراس هو صاحب هذه العبارة التي كثيرًا ما نرددها)، في القناعة

بالقليل؛ لأن ذلك مصدر الاستقلال الداخلي والسيطرة علىٰ الأهواء، وفي الاستمتاع الهادئ المعتدل بخيرات الحياة. لم تكن هذه الأمور بالنسبة إلىٰ هوراس المقرب من ميتسينات، أمورًا مبدئية فحسب؛ بل كانت أيضًا أمورًا ذات طابع شخصي، فالهدوء والاعتدال بالنسبة إلىٰ هوراس الجمهوري السابق، وسيلتان للنضال من أجل الاستقلال النفسي.

يركز هوراس هجومه في قصائده الهجائية علىٰ صفات الباحثين عن السعادة الكاذبة ومنها الطيش والانتهازية وحب المظاهر والغرور والتصلب والحسد. غير أن حملة هذه العيوب ليسوا مجرمين يثيرون سخط الشاعر؛ بل هم ضالون يثيرون سخريته. إنه يريد تعريتهم و«قول الحقيقة ضاحكًا».

لقد تميز إبداع هوراس في جميع مراحله بكونه إبداعًا واعيًا، ولذا كان الشاعر يتقيد في إبداعه الشعري بالمبادئ النظرية التي اعتنقها. إنه شاعر الفكر وهو إلىٰ جانب ذلك أستاذ في فن الكلمة الشعرية القومية المؤثرة والصورة الفنية الواضحة المحددة. وما نقوله يبدو جليًا في إبداع هوراس المبكر غير أن الشاعر لم يكن يوفق دائمًا إلىٰ صياغة عمل فني متماسك موحد. فقصائده الهجائية غنية حقًا بالمحسنات الخطابية والشعرية، إلا أن الصور الفنية كثيرًا ما تصبح فيها أدواتٍ لتجسيد الأفكار المجردة.

الشعر الغنائي

أصدر هوراس في هذه المرحلة الأولىٰ من إبداعه ثلاث مجموعات شعرية. وفي حوالي عام ٣٠ قبل الميلاد دخل نشاط هوراس الأدبي مرحلة جديدة هي مرحلة الشعر الغنائي فأصدر في عام ٢٣ ق. م ثلاثة دواوين من الشعر الغنائي.

تميزت قصائد هوراس الغنائية عن قصائد من سبقه، «كاتول» مثلًا، بتفوق الفكر والخيال فيها علىٰ العاطفة وبخروج موضوعاتها عن دائرة المعاناة الذاتية. إن أحداث العالم الخارجي تهم الشاعر، قبل كل شيء، من حيث مكانها في منظومة القيم الحياتية. إنه ينطلق في شعره من حالة محددة أو واقعة محددة ولكنه ينتزعها من مجراها الحياتي ويغلفها بالتأملات المجسدة في سلسلة من الصور الفنية. وهو، بسبب تعصبه للشعر ذي المحتوىٰ الغني، يميل إلىٰ اتخاذ وضع المعلم في شعره.

وهذا ليس جديدًا بل هو الوضع التقليدي للشاعر الغنائي القديم. إن بعض صفات شعر هوراس الغنائي ارتبطت بهذه الحقيقة. فقصائد هوراس الغنائية مبنية، بصفة دائمة تقريبًا، علىٰ شكل خطاب موجه من الشاعر إلىٰ شخص ما. ولا يستخدم الشاعر الحوار أو الحوار الداخلي «المنولوج» إلا في أحوال نادرة جدًا.

ثمة صفة أخرىٰ في شعر هوراس الغنائي تتجلىٰ في كون خطاب الشاعر يحمل دائمًا طابع فرض الإرادة أو النصيحة. فالشاعر يطرح في شعره رغبة أو ينهىٰ عن أمر أو يسعىٰ إلىٰ التأثير علىٰ إرادة من يخاطبه. ولذا فقصائد هوراس الغنائية موجهة إلىٰ المستقبل في أغلب الأحيان وهي تكاد تخلو من العنصر التأملي الذي كان معروفًا بكثرة في أشعار معاصريه الغنائية.

أما موضوعات قصائد هوراس الغنائية فمتنوعة جدًا. ولكن الدارس المدقق يميز بوضوح ثلاث مجموعات من الموضوعات:

١- **شعر الحكمة والتفلسف**: حيث يواصل هوراس معالجة موضوع السعادة الحقيقية الذي سبق أن عالجه في قصائده الهجائية. إن مثل هوراس الأعلىٰ يكمن في الاستفادة الهادئة من الحياة. والإنسان الحر حقًا والسعيد حقًا هو الذي يستطيع أن يقول بانقضاء اليوم: «لقد عشت هذا اليوم ومهما يكن شأن الغد فهو لن يستطيع جعل ما كان موجودًا في يومي الفائت غير موجود».

٢- **شعر الحب والخمر**: إن قصائد الحب عند هوراس لا تتجاوز حدود وصف العواطف السطحية في حين كان معاصروه من الشعراء الرومان يسعون إلىٰ تصوير الهوىٰ القوي العميق الجارف. وقصائد الحب عند هوراس مقتصدة في وصف المشاعر الذاتية. وكثيرًا ما يبدو فيها الشاعر شخصًا محايدًا عاش الحب وعرفه فراح يصف الأهواء التي ستعصف بالمحب الذي لا خبرة له، مظهرًا تأثير الهوىٰ القاتل في الفتىٰ الصحيح القوي. ويمكننا أيضًا أن نضم إلىٰ موضوعي الحب والخمر عند هوراس موضوع الصداقة. إن شاعرنا المقتصد في وصف المشاعر الذاتية يجد في الحديث عن الصداقة مجالًا أرحب من مجال الحب، للتعبير الدافئ الودي الذي يجمع بين الجد والمزاح عن مشاعره نحو أصدقائه.

٣- **الشعر السياسي والاجتماعي**: انتظر ميتسينات وغيره من حماة هوراس أعمالًا

تمجد الإمبراطورية. ولكن تهادن الشاعر مع النظام الجديد سار ببطء شديد، وهذا ما جعله يحاول معالجة الموضوعات السياسية من جانبين متناقضين. لقد سعىٰ هوراس إلىٰ الخوض في هذه الموضوعات من موقع مالك العبيد غير المكترث بالسياسة ومن موقع الإنسان الراغب في العيش بهدوء في ظل النظام القائم. وحاول في الوقت نفسه، أن يكتب الشعر من موقع الداعية الأخلاقي الغاضب بسبب تدني الشعور الوطني في المجتمع الروماني، وكان من الواضح أن تطوير هذين الموقفين يؤدي حتمًا إلىٰ الاختلاف مع السلطة التي تطالب الناس بالفعالية الوطنية وتحد من هذه الفعالية في الوقت نفسه.

كل ذلك جعل شعر هوراس السياسي حذرًا مقتصدًا في العاطفة.

لقد اتصفت أشعار هوراس الغنائية بالتنوع وغنىٰ المحتوىٰ والتجديد في الشكل وكانت قصائده مصقولة مكثفة معبرة تدل علىٰ إتقان هذا الشاعر لفنه من خلال عمله المتواصل في سبيل تحسين الأسلوب الشعري ومن خلال دراسة الشعراء اليونانيين الكلاسيكيين المستمرة.

إن قصائد هوراس المنظومة بدقة ومهارة فائقتين، الغنية بمحتواها وأفكارها لم تلق عند معاصريه ما توقعه من أثر بسبب شح ألوانها وبرودة عاطفتها، فأدىٰ ذلك إلىٰ امتعاض الشاعر الصريح وخيبة أمله فظل أعوامًا عدة بعيدًا عن روما وهجر الشعر الغنائي ليمارس لونًا أدبيًا جديدًا هو:

الرسائل

في عام ٢٠ قبل الميلاد أصدر هوراس مجموعة «رسائل» شعرية، ليس شكل الرسالة في معظمها سوىٰ وسيلة لعرض عواطف الشاعر وأفكاره. وهي من حيث موضوعاتها شبيهة بالقصائد الغنائية ولكن اللون الأدبي الجديد فرض علىٰ الشاعر حلًا فنيًا جديدًا. ففي القصيدة الغنائية كان هوراس يُجَرِّد الواقعة والأفكار التي تثيرها عن روابطها «الحياتية»، أما أسلوب الرسالة فكان يفرض علىٰ الشاعر إدخال العناصر المصادفة والمعاناة الفردية في صلب القصيدة. فالمحاكمات الفلسفية تمتزج بصورة الشاعر في مواقف معاشية مختلفة: في المزرعة حيث يقوم بالأعمال الزراعية بنفسه

وفي أثناء السفر وعند استقبال الضيوف وفي علاقاته بالناس ذوي الأعمار المختلفة والأوضاع الاجتماعية المتباينة.

من خلال هذه الصور المتنوعة تبرز صورة الشاعر الفنية. ومن الطريف في هذه الصورة أن هوراس لا يخفي فيها «جوانب ضعفه» التي تتعارض مع مبادئه الأبيقورية. إنه من خلال «رسائله» لا يبدو حكيمًا مكتملًا بل إنسانًا يسعىٰ إلىٰ بلوغ الحكمة والكمال عن طريق الفلسفة الأبيقورية التي يعرفها حق المعرفة. وهو يتجنب، كما في قصائده الهجائية، الخوض في المواضيع السياسية جاعلًا لكتابه مهمة أساسية هي التعريف بحياته الشخصية بكل ما فيها من أحداث ومشاعر.

إن كتاب هوراس *«الرسائل» خطوة فنية كبيرة إلىٰ أمام في مجال تصوير حياة الإنسان الفرد الداخلية علىٰ الرغم من أنه هو نفسه لم يدرك أهمية ذلك فلم يَعُدّ كتابه هذا من الشعر.*

نشر هوراس في السنوات العشر الأخيرة من حياته كتابًا احتوىٰ مجموعة أخرىٰ من «الرسائل» التي تبحث في قضايا الأدب.

تضم هذه المجموعة ثلاث رسائل؛ الأولىٰ منها موجهة إلىٰ الإمبراطور أوغست وفيها يتحدث هوراس عن السياسة الأدبية. لقد تبنىٰ قسم غير قليل من المجتمع الروماني ذوقًا أدبيًا متخلفًا يستند إلىٰ الأيديولوجية الرسمية المحافظة ويقف موقف التبعية والعبودية من الكتاب الرومانيين القدماء. وقد ناقش هوراس أصحاب هذا الاتجاه وأكد عقم محاولات بعث الدراما الرومانية التي كان الإمبراطور أوغست يقف وراءها. كما وقف هوراس موقفًا مناهضًا أيضًا من الشعر العابث الدارج. وهذا ما يبدو واضحًا تمامًا في الرسالة الثانية في هذه المجموعة. غير أن الرسالة الثالثة في المجموعة هي التي تضمنت أوسع عرض لآراء هوراس في الأدب والمبادئ التي اتبعها في شعره. وقد أطلق القدماء علىٰ هذه الرسالة اسم «علم الشعر».

ليست رسالة هوراس الشعرية بحثًا نظريًا يشبه كتاب أرسطو *«فن الشعر»*. وهي لا تستند *إلىٰ أية أسس فلسفية عميقة. إن رسالة هوراس من طراز كتب «تقعيد الشعر» التي تحتوي علىٰ مجموعة من القواعد الجامدة والوصفات القائمة علىٰ أساس اتجاه أدبي محدد.*

يؤكد القدماء أن مصدر هوراس النظري كان كتاب بطليموس الباريوني الذي يقلده هوراس في توزيع مواد رسالته وفي تصوراته الجمالية الأساسية فهوراس، مثل بطليموس، يعالج موضوعاته حسب التسلسل التالي:

الشعر بوجه عام، العمل الشعري، الشاعر. ولكن الشاعر الروماني لا يسعىٰ إلىٰ صياغة عمل نظري مكتمل. كما أن شكل «الرسالة» الحر يساعده في قصر حديثه علىٰ بعض المسائل التي تبدو هامة إلىٰ هذه الدرجة أو تلك من وجهة نظر صراع الاتجاهات الأدبية في روما. وهكذا يمكن أن نقول إن «علم الشعر» هو البيان النظري للأدب الكلاسيكي الروماني في عصر الإمبراطور أوغسطس.

لقد وقف هوراس منذ بداية نشاطه الأدبي ضد الاتجاهات الأدبية الفقيرة فكريًا المهتمة بنواحي الأدب الشكلية والأسلوبية فقط. وهو في عمله النظري يهاجم الأشعار التي لا تنطوي علىٰ محتوىٰ فكري غني ويؤكد علىٰ أهمية المحتوىٰ الحاسمة: «**الحكمة - أساس ومنبع الفن الأدبي الصادق**». إنه يطالب الشاعر بثقافة فلسفية؛ لأن الفلسفة تعطي الشاعر تصورًا عن «طراز الحياة والسلوك» الذي يتطلبه المثل الأعلىٰ الروماني. ويطالب هوراس الشاعر أيضًا بصقل عمله الشعري وتمحيصه فما تكتبه اليوم يجب

«أن تحفظه تسعة أعوام بعيدًا عن الأنظار»

حتىٰ ينضج تمامًا. فمرض الأدب الروماني، في رأيه، في انعدام العناية بالشكل. إن المثل الأعلىٰ يتجلىٰ في «المزج بين الفائدة والمتعة». ولذا اختار هوراس بطليموس، الذي أقر بدور الشعر التعليمي والترفيهي، مرشدًا نظريًا له. وعدّ التقنية والمهارة في النظم أمرًا ضروريًا للشاعر يعادل في أهميته الموهبة. وهو في هذا المجال، يشير إلىٰ الفائدة التي يجنيها الشاعر من النقد الأدبي.

إن علم الجمال الذي استند إليه هوراس في رسالته، علم كلاسيكي. فالعمل الفني يجب أن يكون بسيطًا موحدًا منسجمًا. أما انعدام التناظر والخروج عن الموضوع والإطالة في الوصف والتكلف؛ فعيوب ومخالفات لقانون الجمال. ولكن الجمال وحده ليس كافيًا إذ لا بد للعمل الأدبي من أن يحتوي عنصرًا آخرًا مهمًا هو العاطفة.

فالجمع بين الجمال والعاطفة صفة الأدب الروماني الرفيع. ووسيلة الأديب إلىٰ هذا الهدف السامي هي دراسة الأدب اليوناني باستمرار ودأب: «**لتكن النماذج اليونانية رفيقتك في النهار وفي الليل**». ولكن علىٰ الشاعر أن يتقن فن استيعاب النماذج اليونانية فلا يقتصر إبداعه علىٰ تقليدها تقليدًا بسيطًا. ومن هذا المنطلق يؤكد هوراس أن معالجة موضوع قديم معالجة أصيلة؛ مكتسب شعري أكثر أهمية من الإتيان بمادة أدبية جديدة تمامًا.

اتخذ هوراس في نظرته إلىٰ الأسلوب الأدبي موقفًا مماثلًا لموقف فرجيل فعد الأسلوب «رائعًا» إذا «جعل الجمع الماهر بين الكلمات الكلمة القديمة جديدةً» وكشف فيها عن إمكانات وآفاق جديدة. ولكن هوراس يحذر الأدباء من التزمت اللغوي والخوف من الكلمات الجديدة وتجميد قواعد اللغة بحيث تعجز عن اللحاق بلغة الكلام المتطورة الحية.

وبحث هوراس «الدراما» في رسالته بحثًا مفصلًا. فصاغ في بحثه قانون «الدراما» الكلاسيكية وهاجم الميل الذي ساد في عصره، وتجلىٰ في فصل الكورس عن الحدث المسرحي وتطوير الجانب الإخباري في «الدراما» والسعي إلىٰ عرض المشاهد المثيرة. كما أكد القاعدة التي تعود إلىٰ العصر الهيليني والتي تنص علىٰ أن التراجيديا يجب أن تتألف من خمسة فصول. وقد أصبحت هذه القاعدة شرطًا أساسيًا من شروط التراجيديا الكلاسيكية الأوروبية.

لقد أدت رسالة هوراس *«علم الشعر» دورًا لا يقل أهمية عن دور كتاب أرسطو «فن الشعر» في تقعيد الشعر الكلاسيكي الأوروبي. فمنظّر الكلاسيكية الأوروبية بوالو لم يستخدم اسم هذه الرسالة عنوانًا لكتابه فحسب؛ بل استخدم أيضًا طريقة هوراس في العرض وترتيب المواد وضمن كتابه كثيرًا من التفاصيل كما أوردها الشاعر الروماني دون أي تعديل تقريبًا.*

نال هوراس اعتراف معاصريه وأصبحت مؤلفاته موضوع دراسة وتحليل في المدرسة الرومانية ولكن قمة مجده كانت بعد ذلك بكثير.

خاتمة البحث

لقد لاقت أعمال هوراس اهتمامًا كبيرًا في العصر الوسيط، لاسيما أشعاره الفلسفية والأخلاقية. ثم جاء عصر النهضة حاملًا معه فهمًا جديدًا لإبداع الشاعر الروماني الكبير. ففي عصر النهضة احتضن المفكرون الإنسانيون الذين كانوا يدافعون عن الشخصية الإنسانية في وجه الطغيان الكنسي؛ إبداع هوراس وتسلحوا به في نضالهم. وأصبحت قصائده الغنائية وسيلة من وسائل التعبير عن النظرة الجديدة إلىٰ العالم. وغدا هوراس، مثل فرجيل، شاعرًا محببًا إلىٰ قلوب رجالات عصر النهضة. أما بعد انتشار طباعة الكتب، فلم يحظ شاعر قديم بمثل ما حظي به هوراس من عناية؛ إذ صدرت أعماله الأدبية في طبعات مختلفة كثيرة وكان لها دور كبير في تكوين الشعر الغنائي الأوروبي الحديث. غير أن فهم رجالات العصر الحديث لأدب هوراس لم يكن متجانسًا. فبينما وجد أدباء الإقطاعية المنهارة في القرن الثامن عشر فلسفة الهدوء والمتعة في أشعاره؛ رأىٰ أدباء البرجوازية الفتية فيها نضارة الواقعية وقوة الرفض. **وهكذا جسد مصير أعمال هوراس عبر القرون الوجه الأدبي لهذا الشاعر بتناقضاته الإبداعية كلها.**

الفصل الثالث

الأدب في العصور الوسطى

مقدمة

إن الانتقال إلىٰ نظام اجتماعي/اقتصادي جديد يبدل الوجه الفكري للمجتمع، فتتبدل العلاقات بين أعضاء المجتمع وتتبدل مفاهيم الواجب والحق والفضيلة والرذيلة والقوة والضعف والدور الذي يلعبه الفرد في المجتمع وغير ذلك، ويتبدل مع كل هذا المثل الجمالي ويتبدل الفن أيضًا فيتخذ طابعًا جديدًا واتجاهات جديدة.

ارتبط فن العصور الوسطىٰ كله ارتباطًا وثيقًا بعملية الانتقال من العبودية إلىٰ الإقطاعية ولئن كان هذا الانتقال قد تم في بلدان مثل الهند والصين بصورة تدريجية؛ فإنه تم في الإمبراطورية الرومانية، بصورة مأساوية حادة. إن الانتقال إلىٰ الإقطاعية في الإمبراطورية الرومانية مرتبط، كما هو معلوم، بالغزو البربري الذي دمر القيم الفنية السابقة تدميرًا ماديًا مباشرًا. حتىٰ بيزنطة التي صمدت سياسيًا في وجه الهجمات البربرية عانت أيضًا أزمة فكرية لا تقل عن الأزمة التي عاشتها الدول الإقطاعية الأخرىٰ التي نشأت بعد تحطيم روما. إن محافظة بيزنطة علىٰ تقاليدها القديمة ضمنت للفن البيزنطي اتساعًا ونفوذًا وكمالًا أكبر، ولكن ذلك جمد الحضارة البيزنطية الفنية التي فقدت نبضها الداخلي، وتحنطت في قوالب ثابتة محددة. إن روعة الفن البيزنطي هي روعة غروب عصر حضاري كبير، أما أوروبا فقد سادها، إذا واصلنا الموازنة، صباح عابس بارد، ولكنه صباح علىٰ كل حال.

لقد تطور الفن في العصور الوسطىٰ بطرق ووسائل مختلفة. فكانت هناك شعوب لم تعرف النظام العبودي؛ بل انتقلت من الديمقراطية العسكرية إلىٰ الإقطاعية مباشرة. وهذا ينطبق علىٰ القبائل الجرمانية التي احتلت روما، وهذه القبائل بعد أن احتلت

روما اندمجت بسكان الإمبراطورية الأصليين. ولذا فإن حضارة روما السالفة هي، بالقدر نفسه، أساس حضارتها في العصر الجديد. أما الشعوب السلافية التي لم تعرف العبودية أيضًا؛ فتأثرت بالحضارة البيزنطية تأثرًا كبيرًا ولكنها كونت فنّها ذا الشخصية المستقلة العميقة. وكذلك كانت حال العرب الذين استفادوا من تقاليد الفن في دول الشرق ولكنهم انشؤوا فنّهم الخاص بهم المتمتع بخصائص جديدة متميزة.

الملامح الأساسية لفن العصور الوسطى

إن لكل طريق من طرق التطور هذه أساسه التاريخي. ولكن المهم بالنسبة إلينا في دراستنا للأدب الأوروبي، أن نتعمق في فهم ظواهر الحضارة الفنية في الدول الغربية التي نشأت نتيجة سقوط الإمبراطورية الرومانية.

يجب أن نؤكد، منذ البداية، إن تفسير الحضارة الفنية في العصور الوسطىٰ، علىٰ أنها انحطاط محض وردّة بالنسبة إلىٰ حضارة العصر العبودي؛ هو محاولة غير علمية.

فقد نشأت علىٰ أنقاض أوروبا القديمة دول جديدة تطورت فيها فيما بعد الحياة الاقتصادية والسياسة والفكرية. فما هي الملامح الأساسية لهذا التطور

١- في المرحلة الأولىٰ بعد انهيار أسلوب الإنتاج القديم انمحت عن سطح الأرض المدنية القديمة في جميع مجالاتها. واحتكر الرهبان الثقافة التي اتخذت بحد ذاتها طابعًا دينيًا.

٢- وفي ظروف التفسخ الاقتصادي والسياسي التي سادت ما بين القرنين الخامس والعاشر تمكنت الكنيسة الكاثوليكية التي تميزت بنظام ديني صارم وتعاليم صلبة من التأثير تأثيرًا عظيمًا في كل مجالات الحياة الفكرية. وساد المبدأ الديني في مجال الفن كما ساد في غيره، وانطلق الفن الكنائسي من الفكرة القائلة أن الحياة الأرضية ليست سوىٰ ظلال شاحبة للحياة السماوية، فأدىٰ ذلك إلىٰ دخول الكنايات والرموز عالم الفن؛ بل إنها أصبحت الطابع المميز لفن العصور الوسطىٰ الرسمي.

٣- ولكن من الخطأ أن ننطلق في تقويم الفن في العصور الوسطىٰ من فكرة خضوعه للكنيسة. لقد كان الفن خاضعًا للكنيسة فعلًا - بمعنىٰ أن رجال الكنيسة كانوا

في الغالب يسيطرون على الحياة الفنية ويوجهونها نحو أشكال دينية معينة. وعلى الرغم من ذلك كله فقد بقي الفن فنًا ولم يتحول إلى أي شئ آخر. وكما أن علم الطبيعة توصل إلى اكتشافات هامة في أحيان كثيرة كان يرتدي فيها لبوس العلوم الروحانية؛ فإن الفن توصل إلى اكتشافاته (ولو بأشكال ترمز إلى المعتقدات الدينية) بما يتلاءم مع جوهره الداخلي متعرفًا جماليًا على الحياة الإنسانية الواقعية.

٤- من غير الممكن أن ننكر العلاقة الفكرية الوثيقة بين الفن والدين؛ بل من الأدق أن نقول بين الكنيسة وفن العصر الإقطاعي. ولكن يجب أن نفهم، إلى جانب ذلك، الأسباب التاريخية الشاملة التي تجمع مختلف أشكال الوعي في العصر المعني.

إن الإنسان الذي يقف في أسفل سلم المجتمع الإقطاعي يستغل بقسوة كما يستغل العبد تقريبًا برغم أنه يمتلك استثماراته. له ملكيته. إنه يملك نفسه ولا يملكها. ووجود هذا الإنسان كله تناقض تراجيدي، إنه إنسان ولكنه إنسان مهان دائمًا والحواجز الطبقية لا تبقي له أملًا بالخروج من هذه الحالة.

إن الطبقة السائدة في المجتمع القديم لم تكن تحسب للعبيد أي حساب. وفيه كان الدين والفن وقفًا على مالكي العبيد وحدهم. أما في المجتمع الإقطاعي فتنشأ الحاجة إلى أيديولوجية تقدس الأوضاع الراهنة للأشياء وتكون موجهة في الوقت نفسه إلى الطبقات الدنيا.

صحيح أن المسيحية انتشرت في ظل النظام العبودي، إلا أنها كانت علامة أزمة ذلك النظام والمبشر الفكري بانهياره. ولكن الكنيسة جمعت في النظام الإقطاعي بين فكرة خضوع الطبقات الدنيا إلى الطبقات العليا[١] وبين فكرة المساواة المطلقة؛ المساواة في الآلام والآثام والموت ومملكة الرب. وهكذا فإن الكنيسة في العصور الوسطى خدمت الطبقات المسيطرة وتركت في الوقت نفسه مخرجًا لمشاعر المضطهدين مصورة لهم آلامهم وحرماناتهم شيئًا مقدسًا يقربهم من الرب. إن فكرة المساواة بين الناس غريبة تمامًا عن أراء المجتمع العبودي ولكن الكنيسة استخدمت تلك الفكرة استخدامًا صوفيًا مشوهًا.

---

(١) «لتطع كل نفس السلطات العليا؛ لأنه لا وجود لسلطة إلا من عند الرب» هذا ما جاء في وصية القديس بولص.

٥- اتخذت الحركات الشعبية في القرون الوسطىٰ أشكال طوائف وفرق تسعىٰ إلىٰ نقل مفاهيم المساواة المثالية إلىٰ مجال العلاقات الإنسانية الأرضية. واستند الواعظون الثوريون الفلاحيون إلىٰ النص المقدس «**أنتم مشترون بثمن غال فلا تكونوا عبيدًا للناس**». وكان الثوار يفهمون هذا النص بمعناه الحرفي، في حين أن الكنيسة كانت تعني من ذلك مضمونه المثالي: سيقف الجميع سواسية أمام الرب. ولكن (**ليبق كل إنسان باسمه الذي سمىٰ به**) و(**اعط ما لقيصر لقيصر وما لله لله**). وهنا يكمن الفرق بين الدين الرسمي و«العقيدة الشعبية» في القرون الوسطىٰ.

ولم يكن الفن من إبداع علماء الدين؛ بل كان إبداع أناس ليسوا ملحدين طبعًا، ولكن العقيدة الشعبية تجتذبهم فتجعلهم ينقلون مباشرة إلىٰ مجال العلاقات الأرضية ما كانت الكنيسة تنقله إلىٰ العالم الآخر. لقد كان الفنانون يتعاطفون مع السيد المسيح؛ لأنه تألم كما يتألم الفقراء ويحبون العذراء؛ لأنهم رأوا فيها المدافعة عن الناس. وكانوا يتصورون الحياة الأخرىٰ شبيهة بالحياة الدنيوية لكنها مبنية علىٰ أساس العدالة.

صحيح أن الكنيسة كانت السيد الأول المطلق الصلاحية. وهذا الظرف لا يمكن إلا أن يُعطىٰ حقه. ولكننا ننقل أحيانًا بدون حق ما نعرفه عن ديانة العصور الوسطىٰ إلىٰ المؤلفات الفنية ونميل إلىٰ أن نرىٰ الرمزية الصوفية العميقة والتعقيد في الأماكن التي يعبر فيها الفنان ببساطة وسذاجة عن موضوعه.

وفي اعتقادنا أنه لا لزوم لتضخيم العنصر الرمزي في فن القرون الوسطىٰ. فهو بنية للصور التي يبدعها الفنان وليس جوهرها. فما تحدث عنه الفن في العصور الوسطىٰ هو، من حيث الجوهر، ذلك التناقض بين وعي الشعب المتنامي وبين إذلال النظام له وإهانته لقيمه الإنساني باستمرار. وصورة الإنسان المتألم المهان كانت الصورة الأساسية فيه. وهي تقف أمامنا مناقضة للصورة الفنية في المجتمع العبودي، صورة البطل القوي الكامل ذي البنية الجسدية التامة، الذي لا يفقد، حتىٰ في العذاب، توازنه الهارموني وقوته الجميلة.

٦- إن بطل العصر القديم يؤكد نفسه في العالم كائنًا قويًا كاملًا مظفرًا، أما بطل القرون الوسطي فكله تناقضات درامية. ومهما كانت الأشكال التي تجسدت بها

درامية هذا الوجود غريبة بل منفرة أحيانًا بالقياس إلىٰ النظرة المعاصرة؛ فإنها كانت تناقضات الواقع الحقيقية. إن العذاب والطابع المأساوي يظهران علىٰ أشدهما في فن أوروبا الغربية الإقطاعي. ففيها جرىٰ تطور العلاقات الإقطاعية بشكل عاصف وحركي ودرامي إلىٰ حد كبير. إن نضال المدن من أجل الاستقلال والصدامات بين الإقطاعيات ونضال السلطة الملكية ضد ميول الإقطاعيين الانفصالية وتصارع السلالات علىٰ الملك وتنافس البابوات والأباطرة وانتفاضات الفلاحين والحرفيين والحروب الصليبية بكوارثها الجمة، كل ذلك تشابك في كبة معقدة معذبة من التناقضات فرضت علىٰ الجمال الجسماني أن يرجع إلىٰ الخط الثاني؛ بل الانتقال إلىٰ نقيضه. وحلت فترة البحث عن أشكال جديدة غير محاكاة الحياة التي تميز بها فن العالم القديم. فجرىٰ في الأطر التي فرضتها الكنيسة التعبير بعفوية عن التناقض بين عالم الثراء والرخاء والسلطة وعالم الآلام والفقر والعذاب. لقد تدفق هذا العالم، الذي بقي في العصر العبودي خارج نطاق الرؤيا الفنية، إلىٰ عالم الفن فحطم ذلك الانسجام الرائع حاملًا معه أشكالًا بربرية ومتوحشة مناقضًا بين الروح والجسد رافضًا تلقائيًا المبادئ الجذرية في الفن القديم.

إن فن القرون الوسطىٰ، رغم كل ما يقال عنه، أغني الحضارة الفنية العالمية باكتشافات ثمينة للغاية. ومهد الطريق للتعبير عن العفوية الدرامية في حياة الناس المضطهدين المهانين وبين جمال التهاب الروح في الجسد الضعيف غير الجميل ووسع أفق المشاعر الداخلة في مفهوم الإنسانية من التعطش للرحمة والتعاطف إلىٰ النفور المر الذي يعانيه الإنسان العادي تجاه الناس الشبعين الراضين عن أنفسهم الرافلين في النعمة.

تطور الأدب

وقد كان لتطور الأدب الذي ارتكز علىٰ تلك المقدمات الاجتماعية قوانينه الخاصة المرتبطة بماهيته وبدوره في الحياة الاجتماعية.

إذا كان الأدب في عصرنا الحديث سيد الفنون وأسطعها تعبيرًا عن مثل المجتمع الجمالية؛ فإنه لم يكن كذلك في القرون الوسطىٰ؛ إذ لعبت الفنون التشكيلية الدور الأول في العصر الوسيط وكانت أكثر من الأدب تنظيمًا من الناحية الاجتماعية.

لم تكن هناك طباعة ولا كتب، وكانت غالبية الناس لا تعرف القراءة والكتابة؛ ولذا فإن فن الكلمة تطور في ذلك العصر علىٰ شكل فولكور شفهي في الغالب. وكان الفنانون الجوالون ينشدون الأغاني في الساحات والأسواق والقصور ويروون الأشعار ويمثلون المشاهد ويقدمون الشعوذات والحيل. وكانت القصائد والملاحم وأغاني العشاق والروايات الشعرية تستقي من البحر الشعبي السخي، من الإبداع الملحمي الشفهي الذي يمتلكه الجميع ولا يمتلكه أحد، حيث يتمتع كل فرد بالحرية في أن يأخذ أو يعيد تأليف أي عمل فني يشاء.

الأدب في المرحلة الأولىٰ من العصر الوسيط

سادت البداية الفولكلورية الشعبية في فن الكلمة في القرون الوسطىٰ، وبدا ذلك واضحًا في الأجناس الأدبية التي انتشرت آنذاك. لقد كانت هناك أغان للحرب وأغان للعمل وأغان للمائدة وأغان للجوقات وأغان للحب تؤدىٰ بحسب المناسبة: أثناء العمل وفي الولائم وتحت نافذة المحبوبة وغير ذلك. وكانت هناك مشاهد تمثل في الساحات وقصص قصيرة وحكايات علىٰ لسان الحيوانات وأحاج للتسلية وتعليم الناس وروايات علىٰ شكل أغان ملحمية غارقة في الخيال والاختلاق. ومن الطبيعي أن تكون حاجات الحياة اليومية هي التي حددت الأشكال الأدبية ذاتها. ولكن بما أن المؤلفات الأدبية كانت أكثر تحررًا من النحت الكنسي والرسم؛ فقد عكست المواضيع الأدبية كثيرًا من جوانب الحياة التي لم تكن الفنون التشكيلية تمسها إلا مسًا غير مباشر فموضوع الحب يشغل في الفن التشكيلي مكانة متواضعة ولكنه كان الموضوع السائد في الشعر. هذا لا يعني أننا لا نجد في الفنون التشكيلية مواضيع موازية لتلك التي تطورت في الإبداع الشعري. فالتماثيل الخيالية الساخرة ذات المحتوىٰ النقدي الطليق اللاديني أحيانًا توازي الشعر الناقد الساخر. كما أن المرء يجد في الفن التشكيلي في العصور الوسطىٰ رسومًا لحيوانات وتماثيل لرهبان ويتلمس فيه أيضًا صدىٰ الأساطير البطولية والمشاهد الحياتية.

غير أن الفروق الطبقية كانت أكثر وضوحًا وتميزًا في أدب العصر الإقطاعي منها في الرسم والنحت، فأدب العبادة يتميز جوهريًا عن شعر الفرسان. ويبرز أدب سكان المدن مجموعة متميزة عن سواها وهكذا.

أضف إلىٰ ذلك أن الشعر أتاح مجالًا واسعًا نسبيًا للإبداع الذاتي. فالشعر لا يتطلب أية أدوات معينة وهو يستطيع العيش مدونًا في الدفاتر أو علىٰ ألسنة الرواة. وقد مارس الشعر أناس من طبقات مختلفة: فالتروبادورروديل دجلوفري كان أميرًا معروفًا والشاعرة الفرنسية ماريا كانت سيدة في البلاط. ولم يكن الشعر مهنة عند أمثال هذين الشاعرين؛ بل لهو رقيق وفن من الفنون الجميلة، وإلىٰ جانب شعراء الطبقة العليا كان هناك شعراء فقراء نذكر منهم علىٰ سبيل المثال الممثل الجوال والشاعر العبقري فرانسوا مينيون.

وهكذا فقد شمل أدب هذه الفترة تيارات مختلفة: من الأغاني الصغيرة التي تذهل بجرأتها إلىٰ الشعر الصارم الديني، ومن الأقاصيص الكوميدية الفظة إلىٰ شعر الصفوة الرقيق العذب بأسلوبه الجديد.

الأدب في المرحلة الثانية من العصر الوسيط

مع حلول القرن الحادي عشر أخذت تنقشع بعض سحب الاضطهاد الذي فرضه آباء الكنيسة وأتيحت للأوروبيين فرص الاتصال بالحضارة اليونانية، كما أن وجود العرب في الأندلس آنذاك ساعدهم علىٰ الخروج نسبيًا علىٰ سلطة الكنيسة المطلقة التي كان الإقطاع حليفها ودعامتها.

وإذا كانت الفترة الأولىٰ من العصر الوسيط فترة اضطراب وصراعات دموية دمرت خلالها القبائل البدائية حضارة الدولة الرومانية تدميرًا مباشرًا؛ فإن الفترة الثانية من هذا العصر (القرن العاشر - القرن الخامس عشر) شهدت تطورات أساسية أهمها: ظهور المدن وانتعاشها كمراكز إنتاجية وتكون طبقة وسطىٰ من التجار والحرفيين دخلت في صراع مع الإقطاعية، وتحول النظام الإقطاعي من أسلوب إنتاج زراعي إلىٰ نظام سياسي أصبح فيه الملك رمز السلطة السياسية ودخول الملوك في نزاع مع الكنيسة اضطرها إلىٰ التخلي عن جزء كبير من سلطتها. كما أن الانتقال من مرحلة الاقتصاد المحلي إلىٰ التبادل التجاري وانتظام المواصلات بين أقطار أوروبا نفسها وكذلك بينها وبين الشرق، كان واحدًا من أهم التطورات التي طرأت علىٰ الحياة الأوروبية في الفترة الثانية من العصر الوسيط.

وكان لا بد لكل هذه التغيرات من أن تؤثر في الأدب والفن.

الملاحم المسيحية

إن الصدام بين الشرق والغرب، ولاسيما منذ عهد الملك شارلمان في النصف الأول من القرن الثامن وحتىٰ نهاية الحروب الصليبية؛ خلق تربة خصبة لشعراء الملاحم الذين راحوا يمجدون بطولات المقاتلين الصليبيين من فرنسيين وإنكليز وألمان. واكتسب هؤلاء الأبطال بالتدريج قوة الأبطال الأسطوريين ونشأت بالتدرج الملاحم المسيحية التي كانت ملحمة رولاند من أشهرها وقد نشأت هذه الملحمة في القرن الحادي عشر.

أنشودة رولاند

هذه الملحمة أهم أثر من آثار الشعر الملحمي الفرنسي ويستدل من أقدم نص مكتوب أنها ظهرت في أواخر القرن الحادي عشر أو في مطلع القرن الثاني عشر. تقوم هذه الملحمة في أساسها علىٰ حقيقة تاريخية أشار إليها اينهارد في تأريخه *«حياة كارل العظيم» (حوالي عام ٨٣٠). ويفيد ما كتبه اينهارد أن مؤخرة جيش كارل الذي حاول غزو الأندلس وقعت في كمين نصبه فلاحو الباسك في جبال البيرينيه فدمرت، وكان في القتلىٰ كثير من مشاهير الفرنسيين، منهم «هرودلاند (رولاند) رئيس الفيلق البريتوني». ولكن الشعر الشعبي صور هذه المأساة تصويرًا مغايرًا لحقيقتها فأحل جيش سرقسطة محل فلاحي الباسك وجعل حملة كارل (التي بدأت وانتهت في عام ٧٧٨) حربًا طويلة دامية دارت رحاها سبعة أعوام كاملة. والأهم من ذلك أن هذه الواقعة التاريخية اكتسبت في الشعر الشعبي معنىٰ اجتماعيًا جديدًا.*

يبدو الفرنسيون في «الأنشودة» ضحية خيانة الأمير غانلون الذي يضع مصالحه الخاصة فوق مصالح الإمبراطورية. إن جريمة غانلون ليست أمرًا مصادفًا؛ بل لها جذورها في النظام الإقطاعي القائم علىٰ العنف والتعسف. لقد أدان الشاعر الشعبي في شخص غانلون العسف الإقطاعي الذي سبب مصائب كثيرة عانت منها فئات اجتماعية واسعة في فرنسا في العصور الوسطىٰ. وعكست «أنشودة رولاند» في هذا المجال آمال جميع الفئات المناصرة للتقدم في فرنسا آنذاك، تلك الفئات التي

طالبت، قبل كل شئ، بإنهاء ذلك الفساد العابث الذي استمر طوال القرون الوسطىٰ.

ويقابل رولاند بوطنيته وتضحيته غير المحدودة أنانية غانلون المجرم. إن أسمىٰ غايات الحياة عند رولاند خدمة الإمبراطور و«فرنسا الحبيبة». لقد جسد الشعب الفرنسي في رولاند مثله الأعلىٰ في البطولة، وكرم الشاعر الشعبي بطله فجعل ملاكًا يهبط من السماء إلىٰ ساح المعركة ليلتقط قفاز البطولة من يد رولاند المحتضر.

وهكذا نرىٰ أن الميثولوجيا المسيحية في «الأنشودة» تخدم فكرة دنيوية خالصة هي فكرة حب الوطن والإخلاص في خدمة الإمبراطور.

وتحيط هالة من العظمة الملحمية بصورة الملك كارل الذي جسد الشاعر الشعبي من خلاله فكرة وحدة الدولة، وهي فكرة تتعارض تمامًا وميول الإقطاعيين الانفصالية.

يتضح لنا من هذا التحليل السريع أن اتجاهات «أنشودة رولاند» السياسية كانت مهمة وملحة في عصرها وهذا ما يفسر، ولو جزئيًا، سبب انتشار تلك «الأنشودة» في فرنسا في العصور الوسطىٰ كما أن لانتشار «أنشودة رولاند» سببًا وجيهًا آخر هو الأهمية التي اتسم بها موضوع محاربة المسلمين في زمن الحملات الصليبية.

و«أنشودة رولاند» من حيث طبيعتها الفنية، أنموذج ساطع للشعر الملحمي بعظمة أبطاله وميله إلىٰ المبالغة والتكرار.

الشعر البروفينسالي

عاش إقليم بروفانس في القرنين الحادي عشر والثاني عشر نهوضًا اقتصاديًا وثقافيًا كبيرًا، وتصدر شعب هذا الإقليم سلم التطور في أوروبا. فكان أول شعب أوروبي يصوغ لغته الأدبية في العصر الحديث. وبات الشعر البروفينسالي نموذجًا لا يضاهىٰ بالنسبة إلىٰ سائر الشعوب الأوروبية. كان شعب بروفانس يضاهي الفرنسيين والإنكليز في مجال الفروسية الإقطاعية ولا يقل رقيًا في التجارة والصناعة عن الإيطاليين. وهو لم يطور «مرحلة جديدة في حياة العصر الوسيط» بصورة رائعة فحسب؛ بل أبرز بريق الهيلينية القديمة في ظلمة القرون الوسطىٰ. ففي إقليم بروفانس نفسه وفي قصور الإقطاعيين البروفينساليين نشأ «الشعر المهذب» الذي كان تعبيرًا عن حضارة جديدة

هي حضارة الفرسان الارستقراطيين وتعبيرًا عن سلوك هؤلاء الفرسان وتربيتهم وقدرتهم علىٰ خدمة «السيدات الجميلات». والمرأة تشغل المكانة الأولىٰ في إبداع الشعراء البروفينساليين - التروبادور، الذين كانوا، في الغالب، من الفرسان وأعيان الإقطاعيين. وكان الشاعر البروفينسالي يعد نفسه فارسًا لسيدة هي عادة زوجة سيده. إنه يعدد في شعره مناقبها ويتغنىٰ بجمالها ونبلها ويمجد سيطرتها عليه ويذوب حنينًا إلىٰ غاية حبه التي يستحيل بلوغها. والحب عند الشاعر البروفينسالي مقترن بالعذاب ولكن عذابه «حلو محبب».

وكان هذا في أحيان كثيرة مظهرًا من مظاهر الحياة الاستقراطية وتقليدًا من تقاليد البلاط. ولكنه كان في بعض الأحيان تعبيرًا صادقًا عن معاناة شخصية للشاعر الذي لم يتمكن من الاقتران بمن يحب في ظروف المجتمع الإقطاعي حيث تسيطر المصالح المادية والطبقية والعائلية في قضايا الزواج.

لقد مهد الشاعر البروفينسالي المعبر عن المشاعر الفردية، الطريق أمام «مدرسة الشعر الجديد العذب»[١] وإمام الشعر الغنائي في عصر النهضة. ويبدو أن هذا الشعر نشأ بالاستناد إلىٰ الأغاني البروفينسالية الجماعية التي عرفت بمعالجتها الواسعة لمواضيع الحب. ومما يؤكد الصلة بين شعر التروبادور الغنائي والأغاني الشعبية صور الطبيعة في ذلك الشعر (وصف الربيع، عودة الروح إلىٰ الطبيعة . . . إلخ) ولكن شعر التروبادور ابتعد مع الزمن بعدًا كبيرًا عن بساطة الأغاني الشعبية. وأصبح هم الشعراء التفوق والابتكار في مجال الصنعة الشعرية. لقد بلغ الشعر البروفينسالي الذي نشأ في أواخر القرن الحادي العشر قمة ازدهاره في منتصف القرن الثاني عشر وبدأ مرحلة انحطاطه في مطلع القرن الثالث عشر ثم اضمحل نهائيًا باستيلاء الإقطاعيين الفرنسيين علىٰ إقليم بروفانس[٢].

إن الجزء الأعظم من الأعمال الشعرية البروفينسالية التي وردت إلينا منسوبة إلىٰ شعراء معينين أحصىٰ العلماء منهم نحو (٥٠٠) شاعر، من بينهم أربعون شاعرًا

---

(١) انظر فصل «دانتي» القادم.

(٢) إن مسألة تأثير الشعر الأندلسي في الشعر البروفينسالي من الموضوعات التي يدرسها الأدب المقارن ولا مجال لبحثها في هذا الكتاب.

مشهورًا. غير أن التاريخ لم يحفظ لنا معلومات دقيقة عن أغلبية هؤلاء الشعراء. أما قصص حياة التروبادور التي بدأت تظهر في القرن الثالث عشر فمعظمها محض اختلاق فني.

الفلسفة ونظرية الأدب والفن في العصور الوسطىٰ

لقد تحدثنا بصورة عامة عن النظرات الفلسفية والآراء الجمالية العامة التي سادت في العصر الوسيط. وقلنا إن السيطرة كانت كاملة لرجال الدين في الفترة الأولىٰ من ذلك العصر ومن أبرز رجال الفكر في تلك الفترة القديس أوغسطين (٣٥٤-٤٣٠). كان القديس أوغسطين ممثل الفن الرسمي في العصور الوسطىٰ والمبدأ الأساسي الذي استندت إليه فلسفته هو: «**الإيمان شرط سابق للعقل**» ولذا: «**لا بد أن تؤمن حتىٰ تستطيع أن تعقل**».

وهكذا سخر أوغسطين الفلسفة في خدمة اللاهوت.

تأثر أوغسطين تأثرًا واضحًا بآراء أفلوطين والأفلاطونية الجديدة فعد العالم رائعًا؛ لأنه من صنع الإله ولذا فلا يجب علينا أن نُعجب بالعمل الفني وإنما بالفكرة الإلهية المتجسدة فيه. والجمال في جوهره العميق هو، في نظر أوغسطين، الخير والحقيقة. غير أن الخير والحقيقة المتجسدين في الجمال المحسوس يُستوعَبان بالمشاعر. والجمال المحسوس رمز لوحدة ما وراء الطبيعة. وهو لا يحمل معنىٰ في ذاته بل هو يحمل ذلك المعنىٰ المتجسد فيه، **فلو قدر لأوغسطين أن يعجب بالغناء الكنسي نفسه أكثر من إعجابه بموضوع ذلك الغناء؛ لعد نفسه آثمًا.**

ومع تراجع سلطة آباء الكنيسة في الفترة الثانية من العصور الوسطىٰ، وظهور بعض اللمحات الواقعية في الأسلوب الفني وخاصة في أدب المدن؛ برز تيار جديد في الفلسفة الجمالية ونظرية الفن كان من أبرز ممثليه الراهب الإيطالي توما الأكويني (١٢٢٥-١٢٧٤).

تأثر التيار الجمالي الجديد بالفلسفات اليونانية وخاصة بفلسفة أفلاطون وتعاليم أرسطو التي حاول توما الأكويني أن يكيفها مع فلسفة الدين.

لقد عاش توما الأكويني في فترة أخذت فيها رمزية العصر الوسيط تعاني الانهيار

التدريجي؛ ولذا يجد نفسه مضطرًا إلىٰ تبرير هذا الانحراف عن الرمزية، فهو يعلن مثلًا «أن الجميل هو الإدراك نفسه الذي يسبب المتعة» ويقول: «الشئ الجميل هو الشئ الذي إذا رأيناه أُعجبنا به».

إن أسمىٰ أنواع الجمال هو جمال الله وبلوغ هذا الجمال ممكن عن طريق الاتحاد بالذات الإلهية فقط. ومع ذلك يشير الأكويني إلىٰ أن للجمال مكانه في عالم الأشياء المحسوسة أيضًا. ويضع الراهب الإيطالي للجمال المحسوس ثلاثة شروط:

١- الوحدة أو الكمال، فالأشياء المتضررة أو المجزوءة قبيحة في نظره.

٢- الانسجام أو الهارمونية.

٣- السطوع أو الوضوح.

«الأشياء المطلية بألوان زاهية جميلة ...». هنا يبتعد توما الأكويني في نظراته الجمالية عن القديس أوغسطين الذي كان ينطلق من الجمال المطلق الكائن فوق المشاعر. غير أن نقطة انطلاق توما الأكويني الروحانية في تقويمه للجمال سدت الطريق أمام وصوله إلىٰ فهم صحيح الفنون التي عاصرته (العمارة، الموسيقىٰ، فن الكلمة).

يجدر بنا الآن ونحن نختتم حديثنا عن النظريات الجمالية في العصور الوسطىٰ أن نذكر بأن هذه النظريات كانت دون مستوىٰ الفن بكثير. ولذا يخطئ من يبني فكرته عن الأدب والفن في العصر الإقطاعي علىٰ أساس مؤلفات القديس أوغسطين وتوما الأكويني. ففي نظرات هذين المفكرين لم ينعكس سوىٰ خط واحد لتطور الأدب والفن، ألا وهو خط تطور الفن الكنسي الذي قادته الكنيسة الكاثوليكية المسيطرة.

الفصل الرابع

دانتي اليجييري

مقدمة

يقترن اسم دانتي اليجييري في أذهاننا بأثمن مكتسبات الثقافة الأوروبية الحديثة وأقربها إلىٰ النفوس فهو من أولئك الذين يقدمون بفنهم مجمل صورتها ويحددون طبيعتها وجوهرها واتجاهاتها.

ولد دانتي في فلورنسا في أيار عام ١٢٦٥. وعلىٰ الرغم من إدعائه الانحدار من أصل روماني ارستقراطي، فقد كان، في الحقيقة، من أبناء الطبقة الوسطىٰ. ونحن اليوم لا نعرف شيئًا تقريبًا عن أبويه وليست لدينا معلومات عن طفولته وصباه سوىٰ أنه أحب وهو في التاسعة من عمره طفلة تقاربه في السن فكان لهذا الحب دوره الحاسم في نفسه وفي حياته كلها. لقد حدد هذا الحب تلك الوحدة المثالية السامية التي تدهش قارئ اليوم وتجتذبه في إبداع دانتي. ويمكننا أن نقول، بالاستناد إلىٰ ملاحظات الشاعر العرضية، أنه تلقىٰ تعليمًا سطحيًا وغير كاف أتمه وعمقه إلىٰ أقصىٰ حد عرفه عصره، عن طريق العمل الدؤوب بعد بلوغه سن النضج. ويبدو أن دانتي أظهر، منذ حداثة سنه، ميلًا إلىٰ العلم والأدب.

أسهم دانتي بفعالية في حياة مدينته. ففي الرابعة والعشرين من عمره، اشترك في المعارك التي خاضتها فلورنسا ضد المدن المجاورة. وقد تزوج في عام ١٢٩٦. وبعد ثلاث سنوات قام بتنفيذ مهمات دبلوماسية علىٰ مستوىٰ كبير من الأهمية. وكان في خلال حياته كلها يمارس دورًا مرموقًا نشيطًا في حياة مدينته السياسية.

سمات العصر وأحداثه

كانت فلورنسا في تلك الفترة تعيش أزمة سياسية واقتصادية حادة. وكان جوهر تلك الأزمة الصراع بين البرجوازية التي أخذت تدرك قوتها السياسية وبين الارستقراطية الوراثية. وهذا ما يفسر لنا خلو الشعارات السياسية التي طرحها في منتصف القرن الثالث عشر أنصار البابا وأنصار السلطة الإمبراطورية، من أي محتوىٰ إيجابي. لقد نشأت الأحزاب في العديد من المدن وعم الصراع السياسي بين الطبقات جميع أرجاء إيطاليا التي انقسمت إلىٰ معسكرين: معسكر يدافع عن عصر بات من مخلفات الأساطير ويناضل في سبيل إقامة جمهورية إقطاعية - ديمقراطية من نوع خاص مطلقة السلطة، ومعسكر يدافع عن نظام جديد للأشياء ويناضل في سبيل إقامة جمهورية التجار والحرفيين. وقد حظي هذا النضال الاقتصادي والاجتماعي، الذي اعتمد فيه المعسكران أساليب العنف وتناوبا النجاح والفشل، بتأييد البابوات والملوك الأجانب الذين كانوا يحلمون بتجسيد المثل الأعلىٰ في القرون الوسطىٰ وهو إنشاء المملكة الرومانية العالمية. وأدت الظروف الداخلية المتميزة إلىٰ انشقاق الحزبين الرئيسيين في فلورنسا وانقسامهما فدانتي مثلًا، كان ينتمي إلىٰ أنصار الجمهورية (وبعبارة أدق)، إلىٰ الجناح المسمىٰ بالجناح «الأبيض» منهم) والذي تقوده في فلورنسا أسرة تشيركي، وكان إلىٰ جانب هذا الجناح جناح «أسود» يقوده آلي دوناتي الذين استخدموا أساليب نضال الأرستقراطيين فاجتذبوا إلىٰ جانبهم الحرفيين والمزارعين الصغار الذين لم يكونوا يفهمون الأمور السياسية فهمًا جيدًا. وساعدهم هذا الوضع في الحصول علىٰ تأييد البابا بونيفاس الثامن فحرموا بذلك الجناح الأبيض المعتدل كل نفوذ. أما البيض، فقد اعتمدوا علىٰ الورشات الكبيرة وسعوا لجعل فلورنسا في وضع مستقل عن البابا والارستقراطية.

استخدم بونيفاس الثامن الانقسام بمهارة، فأرسل كارل فالوا، أخا الملك الفرنسي فيليب الجميل إلىٰ فلورنسا في مهمة سلمية، فكان وصوله بمثابة الضوء الأخضر لأنصار الجناح الأسود فشرعوا في شن حملة من الإرهاب ضد الجناح الأبيض.

في هذه الأثناء كان دانتي يمثل مصالح حزبه في الحرم البابوي (كانون الثاني ١٣٠٢) فقدمه أنصار الجناح الأسود في فلورنسا إلىٰ المحاكمة متهمًا بالرشوة والفساد

والتآمر علىٰ الكنيسة وحكموا عليه بالنفي لمدة عامين وبغرامة كبيرة وحرمت عليه المحكمة شغل المناصب العامة. وبسبب عجز دانتي آنذاك عن الاعتراض قرر القضاة نفيه إلىٰ الأبد وحرقه في حال مخالفته الحكم وظهوره في فلورنسا.

آلم هذا الحكم الجائر دانتي أشد الإيلام. لقد كان قرار القضاة ظالمًا إلىٰ أقصىٰ حد وكان إهانة وقحة لجهود دانتي النزيهة واندفاعه المخلص في خدمة مدينته الحبيبة فلورنسا.

وما بين عامي ١٣٠٢ و١٣٠٤ حاول دانتي العودة إلىٰ فلورنسا بالتحالف مع البيض الآخرين المنفيين، ولكن مغامراتهم الشخصية وتفاهتهم الأخلاقية نفرته منهم فانشق عنهم وراح يطوف في إيطاليا طوال عشرين عامًا مستفيدًا من دعم بعض الأغنياء والحكام المتنورين. إننا لا نعرف الكثير عن هذه الفترة من حياة دانتي ولكننا نعلم أن دانتي زار فيها فيرونا وكازينتينا ولونيد جانا ورافينا.

انتعش آخر أمل سياسي في نفس دانتي في عام ١٣١٠ عندما زار إمبراطور لوكسمبورغ هنري السابع إيطاليا. وكان المنفيون يعلقون آمالًا كبيرة علىٰ قدومه. غير أن هنري السابع مات في عام ١٣١٣ قبل أن يستطيع إعادة أي منهم إلىٰ فلورنسا.

قضىٰ دانتي أعوام حياته الأخيرة في فيرونا ورافينا التي مات فيها محاطًا برعاية الأمير غويدونوفيللودي بولينتا. ولا يزال رفات دانتي في رافينا إلىٰ يومنا هذا، علىٰ الرغم من جميع محاولات فلورنسا أن تعيد إليها بقايا ذلك الذي لم تقدره حق قدره وهو علىٰ قيد الحياة.

الملامح العامة لأدب دانتي:

لقد حطمت حياة دانتي الحزينة القلقة نفسه ولكنها مع ذلك هيأته ليكون ذلك الشاعر العظيم الذي نعرفه. فلو أن دانتي عاش حياة هادئة في فلورنسا شاغلًا نفسه بالعمل السياسي والاجتماعي لعجز حتمًا عن صب إبداعه في تلك الصيغ التي وصلت إلينا. *فأعوام المنفىٰ خلقت «الكوميديا الإلهية» وحددت إلىٰ درجة كبيرة محتواها النفسي وطابعها.*

دانتي في نظرنا شاعر كتب *«الحياة الجديدة»* و*«الكوميديا الإلهية»*. وقليلون جدًا

أولئك المعجبون الذين قرؤوا له «الوليمة» ومجموعة أشعاره الأخرىٰ. وأقل منهم أولئك الذين اطلعوا علىٰ أبحاثه المكتوبة باللغة اللاتينية «حول البلاغة الشعبية» و«حول الملكية».

إن هذه الأعمال المغمورة الآن ضرورية جدًا من أجل تفسير شخصية دانتي تفسيرًا شاملًا، فهي تبين أن الشاعر العبقري كان مفكرًا وعالمًا وسياسيًا. وقد قدر معاصروه علمه بما لا يقل، وأحيانًا بما يزيد، عن تقديرهم لمحاسن أعماله الشعرية.

ولكن من الواضح تمامًا أن مجد دانتي الشعري يستند إلىٰ رواية *«الحياة الجديدة» التي كتبها في صباه وإلىٰ ذلك الصرح الشعري الهائل الذي شيده في «الكوميديا الآلهية». أما مؤلفاته الأخرىٰ فلا تعدو أن تكون مدخلًا لفهم هذين العملين أو عاملًا مساعدًا في فهمهما. ونسمي من هذه المؤلفات مجموعة أشعاره الغنائية «روما» التي يختلف كثير من قصائدها من حيث الأسلوب واللهجة اختلافًا كبيرًا عن الأناشيد التي انتقاها الشاعر، ليستخدمها في «الحياة الجديدة».*

ترتبط بداية نشاط دانتي الأدبي ارتباطًا وثيقًا بالاتجاه الجديد في تاريخ الشعر الإيطالي المعروف باسم «مدرسة الأسلوب الجديد العذب» (المصطلح لدانتي). وقد كان من أنصار هذا الاتجاه، عدا دانتي، صديقه المقرب غويدو كافالكانتي ولابودجاني وتشينودي بيستويا وغيرهم. وكان منهج هؤلاء الشعراء الجمالي وإبداعهم الفني يختلفان اختلافًا واضحًا عن منهج وإبداع سابقيهم (أتباع مدرسة صقلية ومدرسة بولوني) الذين تأثروا تأثرًا شديدًا بالشعر البروفينسالي.

يسير تعميق المحتوىٰ النفسي عند أصحاب «الأسلوب الجديد العذب» في خط متواز مع تحسين اللغة الشعرية. ويسعىٰ الشعراء إلىٰ التحرر من الأساليب الميكانيكية الجاهزة فيربطون بين سمو الأفكار وانسجام الأسلوب ونبله. ويبحث هؤلاء عن الفردية والصدق في الإبداع. ويمجدون الحب شعورًا ساميًا يزيد الإنسان نبلًا ويؤثر فيه تأثيرًا أخلاقيًا قويًا. وتبدو المرأة «المادونا» في شعرهم ملاكًا سماويًا يجهل كل شئ عن الأمور الدنيوية، حتىٰ أن صفاتها الواقعية تكاد لا تظهر من خلال هالة الإشراق الغامض التي يحيطونها بها. ولكن المرأة في الشعر الجديد لا تتصف بالتعالي والهيمنة، كما كانت تبدو في السابق، بل هي، خلافًا لذلك، متواضعة

وخجول يثير منظرها في النفس ميلًا إلىٰ الفضيلة والخير. والمحب إذ يرىٰ محبوبته يرتعش ويشحب لونه ويكاد يفقد حواسه عند تأمل طهارتها وقدسيتها. وتتجسد معاناة القلب كلها في خفقات «الأرواح» في نفس المحب، إن هذه الكائنات الغامضة تتهيج في نفسه وتختلج وتتوجه إليه بكلمات الإقناع وتلهمه القرارات اللازمة. هكذا يكتسب التحليل النفسي في الشعر الجديد وضوحًا وعمقًا ودقة برغم التصنع والشرطية اللذين يبدوان فيه. وهذا العيب الذي ذكرناه أخيرًا يبدو ضئيل الشأن بالموازنة مع المحتوىٰ الأخلاقي الرفيع وصدق عواطف الشاعر وأصالتها.

رواية دانتي «الحياة الجديدة»

هذه الخصائص جميعها، بجوانبها السلبية والإيجابية، انعكست في رواية دانتي «الحياة الجديدة».

إن محتوىٰ هذه الرواية خال من الحركة. يجري اللقاء الأول بين بطلي الرواية - دانتي وبياتريشيا- وهما في التاسعة من العمر، وفي هذا اللقاء ارتعشت «روح الحياة» في أعماق نفس دانتي وتملك الحب قلبه منذ ذلك الوقت وحتىٰ آخر العمر. وبعد تسع سنوات يلتقي دانتي بياتريشيا فتحييه بإيماءة خفيفة من رأسها فتملأه تلك الحركة متعة لا مثيل لها، وها هو بعد ذلك يسرع إلىٰ غرفته فيكتب نشيده الأول، بعد ذلك يلتقي بياتريشيا في الكنيسة، وخوفًا من افتضاح حبه، يتظاهر بأنه يهتم بالسيدات الأخريات. ويخبر الأشرار بياتريشيا بهذا الأمر فتمتنع عن تحيته فيستولي عليه الحزن ويكاد يقتله الألم. ثم تسنح له فرصة الالتقاء ببياتريشيا بين مجموع من السيدات اللواتي اجتمعن في أحد الأعراس، وهنا يعاني دانتي اضطرابًا شديدًا ويرتبك إلىٰ حد يجعل بياتريشيا تسخر منه فيتضاعف ألمه ويبكي طويلًا. ثم يقرر ألا يسعىٰ إلىٰ لقائها أبدًا؛ لأنه لن يستطيع ضبط نفسه في حضرتها. ومنذ ذلك الحين وقف نفسه علىٰ تمجيد بياتريشيا وأصبح إنشاء القصائد في حبها مصدر متعته. وهكذا يبدأ الجزء الثاني من الرواية.

إن الصور التي يرسمها الشاعر لبياتريشيا ووصفه لمناقبها وتحليله الصادق للتدله في حبها، كل ذلك يضفي علىٰ القوالب الأدبية المعروفة سطوعًا وإلهامًا. في الجزء الثاني من *«الحياة الجديدة» يموت أبو بياتريشيا فيحزن الشاعر لموته حزنًا عميقًا، فيقعده المرض وتتراءىٰ له صور الموت وتحاصره أفكاره، وتتكاثر أمام ناظريه الأشباح تسد*

عليه كل منفذ. إنه يرىٰ الشمس تغرب والنجوم تشحب وتذرف الدمع والطيور تسقط ميتة وهي في ذروة تحليقها والأرض تهتز وصوت مجهول يصيح به: «ألا تعرف؟ إن حبيبتك تموت» وسرعان ما يأتيه نبأ موتها. لقد أصبح العالم خاويًا بالنسبة إليه، وينقلب موت بياتريشيا في أحاسيس دانتي إلىٰ كارثة اجتماعية فينعاها إلىٰ كبار المواطنين في فلورنسا. وفي خلال السنتين التاليتين يبحث الشاعر عن السلوان بممارسة العمل الفكري الجدي. ويسلو قليلًا. وتسكب نظرات سيدة أشفقت علىٰ الفتىٰ المحزون الحب في قلبه فيجعلها موضوع أحلامه وينسىٰ بياتريشيا. لكنه يثوب إلىٰ رشده فيعود إلىٰ حبه الحقيقي الوحيد. وينهي كتابه بعهد مهيب يقطعه علىٰ نفسه بأن يخلد بياتريشيا في عمل شعري لم تلهمه أية امرأة لشاعر من قلبه.

بعض خصائص «الحياة الجديدة»

هذه هي الرواية النفسية الأولىٰ في أوروبا. لقد تضمنت صورة لمشاعر الحب لا مثيل لها في السمو والروحانية. وكانت أول تجسيد لذلك الشعور البسيط المعقد إلىٰ أقصىٰ الحدود الذي حدد تطور أفضل جوانب نفس دانتي. إن حب دانتي يستهوي النفس بنضارته وسذاجته. غير أن القارئ يحس في الوقت نفسه أنه في هذه الرواية أمام نفس قوية صارمة بحق نفسها، أمام فنان يفكر بالكثير دفعة واحدة، ويعيش مأساة عاطفية معقدة جدًا.

إن تحليل الجانب الشكلي في الرواية يكشف عن عبقرية دانتي الفريدة. فقد استطاع الشاعر أن يحول في هذه الرواية أساليب فكر القرون الوسطىٰ الساذجة إلىٰ أدوات تحليل نفسي متناهي الدقة. وفيها يتكشف ذاك الجمع المذهل بين «النار» و«الثلج» في نفس دانتي.

هاهو ذا قلبه يلتهب بهوىٰ جامح ولكنه يحسب كل خطوة يخطوها ويخضع روايته للعبة الرقمين «ثلاثة» و«تسعة» الخفية، ويرسم أمامنا دون وجل خططه الهندسية المتجهة إلىٰ الأفق غير المنظور. إن روح دانتي الشاب تشع حرارة وإشراقًا وكل قارئ تنشق عطر الحب العنيف الملتهب في *«الحياة الجديدة»* يحس حتمًا بجو *«الكوميديا الإلهية»، تمامًا كما أحس به الشاعر الخالد نفسه.*

يقودنا النشيد الأخير في الفقرة الحادية والأربعين من «الحياة الجديدة» إلىٰ «الكوميديا الإلهية» مباشرة. وليس ذلك فقط بسبب تصوير الشاعر لبياتريشيا الغارقة في ضوء المجد في السماء العليا المتأججة الأنوار، فالصلة بين ذلك النشيد و«الكوميديا الإلهية» أكثر مباشرة ووثوقًا وعمقًا.

في هذا النشيد تتجلىٰ حسية الجو الشعري، «الجسد» الشعري (إذا جاز القول) الذي يتلمسه المرء في «الكوميديا الإلهية». فهنا يجد المرء ما يمكن أن نسميه «الشمول» في عالم أحاسيس دانتي الشعرية. إنه يحيط بالموضوع الذي يصوره من جانبين في آن واحد: الجانب الروحي والجانب المادي، مرغمًا الروح علىٰ الاختلاج في الجسد والجسد علىٰ الإشراق من الداخل. وهذا النشيد مبني علىٰ أساس الكشف المقتصد الصارم عن عناصر الصورة الفنية المعقدة. صورة الآهة التي طارت خارج حدود طبقات السماء الدوارة إلىٰ السماء العليا، الآهة التي تأملت مجد بياتريشيا هناك فعادت تحدث به الشاعر. إن نظر الشاعر النفاذ المحيط ببنية العالم الذي صوره خياله، يظهر لنا لأول مرة وتمتلئ آذاننا، في الوقت نفسه، بذاك «الحفيف» السحري الذي يمكننا أن نحس في طبقات السماء ودوائرها:

ارتعاش السماء
وطيران الملائكة فوق الجبال
وخطو زواحف البحر تحت الماء

الكوميديا الإلهية

استمرت كتابة «الكوميديا الإلهية» أربعة عشر عامًا. وقد أضيفت كلمة «الإلهية» إلىٰ عنوانها بعد موت الشاعر من قبل المعجبين به. أما بالنسبة إليه فكان عمله «كوميديا»(١) و«قصيدة مقدسة» تصور رؤيا الوجود غير الأرضي.

لا شك أن دانتي سعىٰ إلىٰ غايات تعليمية فلم يكتب عملًا أخلاقيًا ودينيًا فحسب. بل علميًا أيضًا. أضف إلىٰ ذلك أن «الكوميديا الإلهية» عمل شخصي عاطفي يصور فيه حب بياتريشيا، المدرك والمصوغ بحسب قوانين «الاتجاه الشعري الجديد».

---

(١) لا علاقة لهذه الكلمة عند الشاعر بمفومها المسرحي الذي يعني الجمع بين الرفيع والوضيع.

وفي ظل هذا الشمول الروحي، حيث «كل شئ في ذاتي وذاتي في كل شئ»، لا يمكن أن يكون أي شئ زائدًا أو مصادفًا. فمن دون الجغرافيا الفلكية وعلم الفلك والرياضيات، ومن دون نظام العالم الذي صاغه بطليموس، ما كان دانتي ليستطيع أبدًا أن يكشف عن ذاته. ولذا يجب ألا يدهشنا وجود العلوم في *«الكوميديا الإلهية»*، *فالمدهش حقًا هو قدرة تلك البنىٰ العلمية الشفافة علىٰ استيعاب ذلك الغنىٰ الروحي الفريد الذي اتسمت به نفس دانتي.*

تتجلىٰ عظمة دانتي في قدرته علىٰ الإحساس الإبداعي بوحدة العالم العضوية ومهما كانت أقوال العلماء الذين عاصروا دانتي، فإن إحساسه بوحدة الكون الحية، هو الذي جعله قادرًا علىٰ النظر إلىٰ العالم نظرة عاطفية محبة فلا يفرق بين فلورنسا الصغيرة التي قضىٰ فيها طفولته وبين «فلورنسا الكبرىٰ» أي الكون كله - إن ذلك الإحساس ظل في عصر دانتي غامضًا وغير مفهوم. أما اليوم، فنحن أقدر من معاصري دانتي علىٰ فهم حدسه السامي لقد كان «وجه» الطبيعة «الخالي من الروح» وعالم الإنسان كلًا واحدًا في نظر دانتي. والشر الذي يتصاعد من مخابئ الروح الخفية هو ذلك الشر نفسه الذي يتسلل كالدودة من قلب مركز الكون الجميل الذي أبدعه الله، أي أنه إبليس نفسه، إبليس الضخم المنظر المقرف الجسد الذي نستطيع وصف أشداقه وأجنحته وألوانه ونستطيع عدها وتحديدها، إنه إبليس الذي يلاقي العذاب في مركز الأرض. إن القوانين الأخلاقية جوهر الطبيعة والقوانين الطبيعية جوهر القوانين الأخلاقية. فبقدر ما تكشفت لدانتي، من خلال تجربته الشخصية صورة انحطاط الإنسان وفساده تكشف له فساد العالم وتفسخه. ولذا فهو يريد، انطلاقًا من مأساته الشخصية، أن ينبئ الجميع بما ينتظرهم من كوارث فيطلق تحذيره مظهرًا للجميع صورة الأمور الدنيوية والإنسانية التي فكر فيها مليًا وحسبها حسابًا دقيقًا.

بنية الكوميديا الإلهية

ولا يستطيع قارئ *«الكوميديا الإلهية» إلا أن يشبه دانتي بالمهندس المعماري العبقري وهذا الجانب من موهبة دانتي يتبدىٰ لنا علىٰ أفضل وجه في صورة «الجحيم»* المجسمة، برغم *أن ذلك يتبدىٰ لنا أيضًا في تخطيط «المطهر» و«الجنة»*. غير أن

الطابع الصقيل، الذي يمتاز به الجزآن الأخيران من «الكوميديا الإلهية» طابع ليس مألوفًا ولا يستطيع المرء تأمله إلا بعد قراءة مكررة ودراسة معمقة.

تنقسم «الكوميديا الإلهية» إلىٰ ثلاثة أجزاء هي «الجحيم» و«المطهر» و«الجنة». ويتألف كل جزء من ثلاث وثلاثين أغنية فإذا أضفنا إلىٰ أغاني هذه الأجزاء الأغنية الأولىٰ (المقدمة) نحصل علىٰ الرقم مئة. وينقسم كل جزء إلىٰ تسعة فصول وفصل عاشر إضافي. والقصيدة كلها مكتوبة علىٰ شكل مقاطع ثلاثية (ثلاثيات) وينتهي كل جزء منها بكلمة «النجوم». لقد حدد الرمز توزع القصيدة تحديدًا مباشرًا بالأرقام «المثالية الثلاثة»: «ثلاثة» و«تسعة» و«عشرة»، يظهر ذلك في تحديد مشهد رؤية الشاعر لبياتريشيا الذي صوره دانتي تحقيقًا لغايته الشخصية. لقد أورد دانتي هذا المشهد في الأغنية الثلاثين من أغاني «المطهر» وجعل كلمات بياتريشيا في وسط الأغنية تمامًا، وإذا أضفنا إلىٰ ذلك أن عدد الأغاني قبل هذا المشهد من مشاهد القصيدة هو (٦٣)، وعددها بعده (٣٦) عجبنا من موهبة دانتي وقدرته العظيمة علىٰ بناء القصيدة.

غير أن أهمية دانتي لا تنحصر في هذه الأمور الظاهرية. فهذا التوزيع الدقيق مدهش؛ لأنه ترافق مع حل قضايا نفسية هائلة العظمة.

الأحداث والمشاهد في الكوميديا

لقد درس دانتي قضايا علوم الطبيعة مدفوعًا بحبه الكبير للمعرفة، واستوعب جميع أشكال العالم المادي وربط ذلك كله بأجرأ قفزات الخيال الوثاب. إن دانتي الذي بنىٰ «الكوميديا الإلهية» علىٰ شكل رواية من روايات المغامرات تجري أحداثها في بلاد لم ترها عين إنسان، راح يصف بدقة متناهية جميع تفاصيل رحلته، فتبدل التربة والمنحدرات والسلالم والصخور والدروب الضيقة والممرات، ذلك كله مرسوم وموصوف بحيث لا يبقىٰ عند القارئ شك في واقعية ما صوره الشاعر.

ندخل مع دانتي بوابة «الجحيم» حيث يجري تعذيب «المترددين» الذين لم ينضموا إلىٰ أي حزب من الأحزاب المتصارعة، فنرىٰ كيف يركض هؤلاء وراء الراية عراة يلسعهم الذباب والنحل وتسيل من عيونهم الدموع الممزوجة بالدم وتزحف تحت أقدامهم الديدان المقززة، ومنذ ذلك الوقت لا تنقطع لحظة عن رؤية الفظائع والمعجزات. إننا نمر عبر «الجحيم» الضيق المظلم فنرىٰ في «مدينة دانتي» الملتهبة

فرانشيسكا الجميلة ونتعرف علىٰ تفاصيل التعذيب والعاب سدنة الجحيم الشريرة ونستمع إلىٰ وصف الآلام التي تنتظر بونيفاس والأوجاع التي يتعرض لها لوتسيفير العملاق.

الحقد والألم والغضب في مدينة العناد والإثم - هذا هو الجو السائد الذي تجري فيه الأحداث والمشاهد. والظلام واللهيب الأحمر المتراقص والأشباح المتحركة في العتمة - ذلك كله واقعي وضروري من أجل وصف مركز الأرض، وواقعي وضروري مثله أيضًا إعداد مزاج القارئ وازدياد الضوء في «المطهر» حيث «لا يوجد ليل ولا نهار، لا يوجد ظلام ولا نور». بل يوجد هدوء وحزن رقيق وتحرر من عبء الذكريات الأرضية الذي يرزح تحته أسرىٰ «الجحيم». إن الأمل المنبعث في قلوب الموجودين في المطهر وفرحهم وهم في وسط اللهيب يتلاءم مع مزاجهم المتحمس الذي يؤكده صعودهم المستمر إلىٰ أعلىٰ. في بداية طريق المطهر المتعرج يرسم ملاك علىٰ جبين دانتي الحرف الأول من كلمة «إثم» سبع مرات، غير إن الملائكة تمسح بأجنحتها هذه الحروف واحدًا بعد آخر في أثناء صعوده وتطهره من الآثام.

ويمتاز تصوير «الفردوس» بالروعة والغموض، يعكس الناعمون في الفردوس «الكلية» الإلهية. إنهم جميعًا يشكلون «وردة» العرش ويشغلون هناك في مدرج هائل الاتساع أماكن تناسب أعمالهم البطولية وأمجادهم. وهم، إلىٰ جانب ذلك، يستطيعون الظهور في المدن السماوية في القمر والمريخ والزهرة وغيرها من الكواكب.

وعلىٰ الرغم من شدة تعقيد المادة الأدبية ووجود حشد ضخم من الأبطال يفترض معه أن تنفذ وسائل الوصف وتضعف مهارة انتقاء التفاصيل، يحس المرء دائمًا بوجود بياتريشيا في مركز القصيدة. فهي التي ترسل فرجيل إلىٰ دانتي، وبإيحاء منها يسلم فرجيل دانتي إلىٰ ستاس في قمة «المطهر» إنها تخف لمساعدته في الدقائق الصعبة، وتقابله وسط بريق الجنة وجلالها. ولا تمنعها قدسية الموقف من التحدث في أمور إنسانية تبعث أمامنا مزاج «الحياة الجديدة» والإثم الذي ارتكبه الشاعر في صباه حين أعجب بالمرأة التي عطفت عليه.

بعض الخصائص الفنية في «الكوميديا»

تبرز خصائص فن دانتي تلقائيًا عند قراءة كل مشهد وكل مقطع قراءة متمنعة. لقد أصبح بعض هذه المشاهد مكتسبًا للإنسانية بأسرها منذ أمد بعيد فبات مواضيع محببة لدىٰ الرسامين والموسيقيين. ونورد هنا، علىٰ سبيل المثال، موضوع فرانشيسكادي ريميني.

لقد باتت موهبة دانتي الخلاقة وقدرته المدهشة علىٰ انتقاء الرمز المحدد الذي يحتاج إليه، أشد مضاء بسبب ميل الشاعر إلىٰ الإيجاز. فحتىٰ من خلال الترجمة يشعر القارئ بأن قوة تأثير شعره مرتبطة بأسلوبه المصقول المتوتر المضغوط. فإثارة خيال القارئ تستند إلىٰ تحريض الشاعر له لكي يتم الحركة ويكمل الصورة ويواصل التحليل النفسي. إن ميل دانتي إلىٰ الاختصار والتركيز يؤدي في بعض الأحيان إلىٰ تأثيرات متميزة، فهو، إن لم يسبب الغموض، يخلق انطباعًا بأن الكلام لم يتم بعد. والصيغة التي يستخدمها الشاعر تقبل أحيانًا تفسيرين أو ثلاثة وهذا ما يجعل التفسيرات الموازية ممكنة علىٰ الرغم من وضوح المعنىٰ المباشر.

هذه الخصائص في أسلوب دانتي تمنحه أبعادًا متميزة تشبه الأبعاد التي يحصل عليها الرسام عن طريق استخدام الضوء والظل في رسمه. فالجزء المتبقي في الظل من الصورة يجتذب نظر المشاهد سواء أراد أم لم يرد.

مشهدان رائعان من مشاهد «الكوميديا» الخالدة

في الدائرة الثانية من الجحيم يرىٰ دانتي عذاب محبي اللذة. ثمة إعصار عاصف، يرمز إلىٰ الأهواء، يجرف المعذبين وكأنهم أوراق الخريف المتساقطة تطاردها الريح. ويلفت نظر دانتي ظلان يتعانقان في رقة لا يفترق أحدهما عن الآخر ولو للحظة من الزمن، فيتحدث إليهما فيسمع قصة فرانشيسكا دي ريميني التي أحبت أخا زوجها باولو مالاتيستا فقتل الزوج المهان الاثنين معًا. من الصعب علىٰ المرء أن يجد في مثل هذه العلاقات أي تعقيد مسرحي: فرانشيسكا وباولو عشيقان يربط بينهما هوىٰ أعمىٰ. وقصتهما تتضمن تفاصيل محزنة ثابتة تاريخيًا. وعلىٰ الرغم من ذلك رسم دانتي صورة سامية للحب والآلام اختفت منها التفاصيل الحقيقية غير المناسبة. لقد

صور دانتي هذه القصة من خلال فرانشيسكا التي لا تنفصل عن صرخات مرافقها الجياشة بالعاطفة ونشيجه المتواصل. هاهما كائنان أرضيان تمامًا، كما كانا قبل الموت، يعانيان آلامهما ويرشفان كؤوس المرارة. إن الزوج القاتل سيلقىٰ جزاءه في السماء أما باولو فلن يفترق عن فرانشيسكا أبدًا. هكذا يظهر لنا دانتي أن العاشقين يرغبان في آلامهما ويبهجهما هذا الشقاء الأبدي ماداما معًا. ودانتي، الشاعر الذي يتبع الأسلوب الجديد، يرسم المشهد كله بمهارة ويقوده برقة وعذوبة حتىٰ نهايته: العاشقان يتحركان بخفة ورشاقة ويقتربان من الشاعر كاليمامتين حين يناديهما. وأول ما تنطق به فرانشيسكا هو شكرها للشاعر علىٰ عطفه. ولكي يؤكد الشاعر ذلك الشعور بالتعاطف مع فرانشيسكا، يروي القصة علىٰ لسانها أما باولو فيظل صامتًا يؤيد أقوالها بنشيج مكبوت.

وينهي دانتي هذه القصة بصيغة غامضة: تروي فرانشيسكا حادثة موتها ملمحة إلىٰ مصرعها المذل المهين. فبعد أن تحدثنا فرانشيسكا عن القبلة التي انهىٰ بها العاشقان قراءة لانسيلوت تقول: «ولم نقرأ بعدها في ذلك اليوم»، ما الذي يختفي وراء هذه الكلمات؟ أيختفي وراءها غرق العاشقين في غيبوبة الحب الآثم العاصف، أم أنهما قتلا في اللحظة التي أدرك فيها كل منهما حبه للآخر؟.

ثم تأتي الخاتمة: بعد أن يسمع دانتي، الذي عرف قلبه آلام الحب، قصة فرانشيسكا يسقط علىٰ الأرض فاقد الوعي ويلفنا من جديد صوت الاعصار الذي يجرف العاشقين في باطن الأرض المظلم ليواصلا الدوران في الجحيم إلىٰ الأبد.

ثمة مشهد آخر لا يقل عن المشهد السابق شهرة في عالم الأدب والفن، هو ذلك الذي يرسم فيه الشاعر موت أوغوللينوديللا غيرارديسكا وأولاده الأربعة جوعًا. يلتقي دانتي باوغوللينو في الجحيم فتصعقه قسوة المنظر: أغوللينو ينهش بأسنانه جسم قاتله رودجيري فيرضىٰ بذلك، بحسب رأي دانتي، ظمأه الدائم إلىٰ الانتقام.

كان أوغوللينو عدوًا للأسقف رودجيري. وبعد صراع مرير أسر رودجيري أغوللينو وقتله مع ابنيه وحفيديه جوعًا.

من هنا يتضح ما رمز إليه دانتي: لقد مات أوغوللينو جوعًا بإرادة رودجيري وهو الآن يستمتع بالتهام جسد عدوه وقاتله. غير أن القارئ يستطيع أن يجد تفسيرًا آخر:

بعد إغلاق باب السجن علىٰ أوغوللينو وأولاده يسيطر عليهم شبح الموت المخيف. وينام الأب فيرىٰ أولاده في الحلم يطالبونه بالخبز وليس لديه ما يقدمه إليهم. ولا يكاد يستيقظ حتىٰ يسمع الطلب نفسه في اليقظة فيتقلص وجهه ألمًا وخوفًا، لكنه يلاحظ أن التعبير نفسه يرتسم علىٰ وجوه صغاره. من الطبيعي تمامًا أن يكون ألم الأب قد انعكس علىٰ وجوه الأطفال ولكن المرء لا يستبعد أمرًا آخر وهو أن الأطفال أحسوا بخاطر اختلج عميقًا في نفس الأب يدفعه إلىٰ سد جوعه بالتهام لحم أطفاله.

إن الإيجاز والعمق في أسلوب دانتي يتطلبان دراسة متمعنة. وذلك الانتقاء الصارم الناجم بصورة طبيعية عن وعي الشاعر ووفرة انطباعاته وتنوعها، يؤكد لنا أن دانتي كان يتمتع بقدرة فائقة علىٰ الملاحظة وأنه كان خبيرًا متعمقًا في شؤون عصره. إن التجريد الفكري والسمو الأخلاقي لم يبعدا الشاعر عن الواقع الحسي، بل قاداه إلىٰ الواقع الحي ليلتحم به فيقدم لنا عملًا من أخلد الأعمال التي جادت بها عبقرية الفنانين علىٰ مر العصور وأسماها[1].

---

(١) كتب الباحثون العرب المحدثون كثيرًا حول تأثر دانتي بالفلسفة الإسلامية ومضىٰ بعضهم إلىٰ البحث عن تأثر دانتي في «الكوميديا» بكتاب الشاعر العربي العظيم أبي العلاء المعري «رسالة الغفران».
لقد أثبت البحث في هذه المسألة تأثر الشاعر الإيطالي الكبير بقصة المعراج التي ترجمت إلىٰ اللاتينية في حياته ولكن تأثر دانتي بأبي العلاء يبدو، من وجهة نظرنا، مستبعدًا إن لم يكن مستحيلًا.
إننا نكتفي بهذه الإشارة الموجزة تاركين دراسة المسألة لمادة للأدب المقارن.

القسم الثاني

الأدب الحديث

الفصل الأول

عصر النهضة

مقدمة

لا يتوقف ظهور الجديد في الفن والأدب علىٰ ظهور نظام اجتماعي جديد وتوطد سيادته؛ بل إن الظواهر الجديدة في الحضارة الفنية تنشأ في قلب النظام الاجتماعي القديم وتنمو بقدر نمو القوىٰ الاجتماعية المناضلة ضد ذلك النظام وفي سبيل قيام النظام الجديد.

وقد تكون غرسات الجديد شاحبة ضعيفة في داخل النظام القديم، كما كان، مثلًا، الفن المسيحي المبكر الذي نشأ إبان الحكم الروماني المطلق. غير أن التاريخ يقدم لنا أمثلة أخرىٰ أكملت فيها القوىٰ الفنية الصاعدة الانقلاب الفني قبل الثورة الاجتماعية بزمن طويل مجسدة في فنها مثلًا رائعة ذات معنىٰ تقدمي إنساني شامل.

ومن الأمثلة الساطعة علىٰ ذلك كانت الثورة الفنية في عصر النهضة. كان عصر النهضة عصر تشكل العلاقات الرأسمالية في أوروبا. ولكن لا بد لنا من التفريق بين رجال النهضة العمالقة بكمال شخصياتهم ونضوجها وقوتها وسعة معلوماتهم وازدهار فنهم، وبين رجال العالم الرأسمالي المحدودين فكريًا.

لقد كان رجال النهضة أحفاد المدنيين والحرفيين الذين خاضوا منذ بداية القرن الحادي عشر نضالًا مستمرًا ضد التبعية الإقطاعية. ولكن نضال مدن القرون الوسطىٰ من أجل الحرية انتهىٰ، كما نعلم، إلىٰ الخضوع للسلطة الملكية في كل مكان تقريبًا وبانطفاء الروح الديمقراطية. ولعبت البرجوازية الناشئة دورًا هامًا في حياة الممالك السياسية والاقتصادية ولكنها لم تستطع خوض نضال متساو في مجالات السياسة والعلم والفن.

كانت المدن الإيطالية هي السابقة في التحرر من سيطرة الإقطاعيين وهذا ما ظهر بوضوح كبير في فلورنسا. لقد طور أحفاد الأقنان -سكان المدن والتجار والحرفيون- التجارة الخارجية والصناعة وتحولوا إلىٰ طبقة جديدة هي الطبقة البرجوازية. كانت هذه الطبقة تنظر إلىٰ العالم بعيون جديدة وتقف علىٰ الأرض بصلابة وتثق بنفسها لاسيما بعد أن صدت سياسة الأباطرة الألمان التوسعية وبقيت مالكة لبلادها. فازدادت النظرة المأساوية إلىٰ العالم وروح العذاب وجمالية الفقر والمثل التي انعكست في فن القرون الوسطىٰ كلها بعدًا عن هذه الطبقة الجديدة وغربة. لقد نما لدىٰ القوىٰ الجديدة الصاعدة شعور باحترام الإنسان ابن الأرض الذي يواصل مسيرته المظفرة مدركًا العالم كما هو ويعيش مباهج الحياة الدنيوية بعد أن كف عن التصوف اليائس. لم يبق الإنسان في نظر القوىٰ الاجتماعية الجديدة «غرسة ضعيفة» أو «ذبالة في مهب الريح»؛ بل هو، في نظرها، بطل جاء إلىٰ الحياة ليحقق البطولات والمآثر. وآمنت هذه القوىٰ بالبداية الخيرة في طبيعة الإنسان ومجدت الفرح الأرضي وردت الاعتبار إلىٰ طبيعة الإنسان الشعورية وأحست بامتلاء الحياة حتىٰ النهاية فناضلت في مجالات البحث العلمي والتجارة والثراء وأمور المتعة.

لم يكن الثراء من نصيب جميع فئات المدن؛ بل إن عمليات الفرز الطبقي وانقسام المجموعات الاجتماعية الجديدة إلىٰ معسكرات متعادية استمرت في المدن الإيطالية. فبعد اقرار دستور فلورنسا الجمهوري في القرن الثالث عشر انتشر الصراع بين الورشات التجارية القديمة والورشات الصناعية الناشئة، وبين الورشات ككل والحرفيين الفقراء الذين لا ينتظمون في ورشات. وفي نهاية القرن الخامس انصبت المعارضة الفقيرة في حركة جماهيرية واسعة. ومما يلفت النظر أن هذه الحركة ثارت ضد حضارة النهضة الجديدة باتجاهها المدني وهذا دليل علىٰ أن فن العصور الوسطىٰ بقي حتىٰ ذلك الوقت، أقرب إلىٰ عالم أحاسيس المظلومين.

لكن ذلك لا يعني أن فن النهضة لم يكن فنًا شعبيًا في جوهره. صحيح أنه ارتبط ارتباطًا موضوعيًا بالطبقة البرجوازية الصاعدة. ولكنه كان أيضًا نتيجة قانونية لنضال الجماهير الشعبية ذاتها. أضف إلىٰ ذلك أنه كان أساسًا لنضوج النضال الديمقراطي الشعبي المقبل.

لقد رافقت التغيرات العميقة في البنية الاجتماعية تغيرات هامة في المجال الفكري والأيديولوجي لعبت دورًا هامًا في تجديد حياة المجتمع الأوروبي تجسدت قبل كل شيء بنشأة الجامعات وانتقال التعليم إليها وتحرر الفلسفة والعلم من تعسف آباء الكنيسة والرهبان.

كما أن حركات الإصلاح الديني لعبت دورًا كبيرًا في تقوية النزعة الفردية عند الناس وتحريضهم علىٰ رفض وساطة الكنيسة بين الله والإنسان.

ولعل أهم الأحداث الثقافية في عصر النهضة اتصال أوروبا بالفكر اليوناني وإعادة اكتشافها لأرسطو. لقد لعب اتصال الأوروبيين بالعرب المسلمين في الأندلس دورًا كبيرًا في تعريف أوروبا بالفكر اليوناني. فعن هذه الطريق تمت ترجمة الكثير من المؤلفات الفلسفية العربية إلىٰ اللاتينية، فنقل الأوروبيون من العربية مؤلفات الخوارزمي وابن سينا والكندي والفارابي واهتموا اهتمامًا بالغًا بابن رشد واعتبروا شرحه لأرسطو اتجاهًا فلسفيًا قائمًا بذاته. وتتلمذ كثير من المفكرين الأوروبيين علىٰ الفلاسفة العرب نذكر منهم دانيال موري الذي لم يجد ما يرضي نهمه إلىٰ المعرفة في باريس في منتصف القرن الثاني عشر فرحل إلىٰ طليطلة فدرس فيها وأعجب بالعلوم العربية ثم عاد بعد ذلك ليكتب أبحاثًا في الفلسفة.

وفي مطلع القرن الثالث عشر اتصل فريدريك الثاني بالعرب في صقلية والشام أثناء الحروب الصليبية واقتبس كثيرًا من عاداتهم وآرائهم وكان يقرأ كتب الفلسفة بالعربية. وأنشأ فريدريك الثاني في عام ١٢٢٤ مجمعًا في نابولي لنقل العلوم العربية والفلسفة أضف إلىٰ ذلك أن جامعتي «بولونيا» و«بادوا» في إيطاليا كانتا من أهم المراكز الثقافية التي نشرت الثقافة الإسلامية. لقد انتشرت الثقافة العربية الإسلامية عن طريق هاتين الجامعتين في أنحاء أوروبا وظلت سائدة حتىٰ القرن السابع عشر.

إن المخطوطات المكتشفة حديثًا تثبت أن ترجمات أرسطو كانت تحوي أحيانًا ثلاثة أعمدة متوازية: عمود باللغة العربية وآخر باللاتينية والثالث باليونانية.

ولكن الأوروبيين لم يكتفوا بوساطة المسلمين بل توجهوا مباشرة إلىٰ الفكر اليوناني فترجموا أرسطو إلىٰ اللاتينية ودرسوه دراسة جيدة.

رأي في مسألة الاهتمام بالحضارة القديمة

ثمة مسألة تثار في معرض الحديث عن عصر النهضة هي مسألة الاهتمام بالحضارة القديمة، فيصور بعضهم هذا الاهتمام وكأنه أحد أسباب النهضة الأساسية.

صحيح أن الاهتمام بالحضارة القديمة نما نموًا لا مثيل له ولاسيما في إيطاليا التي حافظت إلىٰ حد ما علىٰ تقاليد وبقايا هذه الحضارة. ولكن ذلك لم يحدث لأن الإيطاليين تذكروا تلك الحضارة بعد قرون طويلة من «البربرية». فمثل هذا التصور وحيد الجانب ولا يستطيع الصمود أمام أية مناقشة منطقية. ذلك؛ لأن الاهتمام بالحضارة القديمة، كان، في الواقع، نتيجة لتطور الحضارة الجديدة أكثر من كونه سببًا لها. ففي إيطاليا في المرحلة الجديدة تمامًا، وفي ظروف النظام الاجتماعي الجديد، تكونت ظروف اجتماعية تشابهت عبر القرون الكثيرة مع ظروف ازدهار أثينا القديمة. لقد أصبحت المدن الإيطالية (مدنًا - دولًا) من نوع معين. وكانت مستقلة وديمقراطية نسبيًا، بغض النظر عن نشوء ظلم الأسرة الغنية. وكانت لها إدارة منتخبة وعلاقات تجارية واسعة. وكان يسودها جو متوتر من الصراع السياسي. كما أن هذه المدن ناضلت من أجل الحصول علىٰ استقلالها والدفاع عنه، وفاخرت به وقدرت الشجاعة الوطنية تقديرًا كبيرًا وسادت بين مواطنيها روح المواطنة والمبادرة الاجتماعية. ترىٰ، ألا يشكل هذا كله دافعًا قويًا يدفع رجالات عصر النهضة إلىٰ الاهتمام بالحضارة القديمة؟

إن عصر النهضة لم يكن عصر العودة إلىٰ الحضارة الرومانية أو اليونانية بل كان عصر اكتشاف العالم والطبيعة والإنسان. وقد انصب تعطش إنسان عصر النهضة للمعرفة في قالب المعرفة الفنية قبل كل شئ، في قالب معرفة العالم معرفة مركبة كاملة لا ينفصل فيها الفكر التحليلي عن العاطفة المباشرة.

أما علم العصر الحديث فبدأ طريقه بالاتحاد الوثيق مع الفن. وكان الفن هو الرائد الباسل الذي تقدم الركب. وإذن فإن الشعراء والمفكرين والرسامين هم عمالقة عصر النهضة. ومن أوائل هؤلاء العمالقة كان بوكاتشو.

الأدب الإيطالي في عصر النهضة

بوكاتشو

ولد جوفاني بوكاتشو في أواسط عام ١٣١٣ إما في فلورنسا وإما في تشيرتالدو. ونحن لا نعرف شيئًا يذكر عن طفولته. وفي أواسط العشرينات من القرن الرابع عشر نقله أبوه إلىٰ نابولي وسعىٰ لتعليمه التجارة أو القانون.

درس جوفاني بوكاتشو في نابولي اللغة اليونانية والأدب القديم واستطاع، عن طريق أصدقائه الشعراء والعلماء أن يدخل بلاط الملك روبرت.

يبرز في أعمال بوكاتشو الأولىٰ تأثير تصورات العصور الوسطىٰ والشعر البروفينسالي (قصيدة «*فيلوستراتو*»، ١٣٣٨). *ولكن روايته «فياميتا»* (١٣٤٣) *رواية نفسية وواقعية مكتوبة بروح عصر النهضة.*

في عام ١٣٤١ عاد بوكاتشو إلىٰ فلورنسا وشغل في المدينة مكانة بارزة فقام بمهمات دبلوماسية واشتهر بمعارفه العلمية وإنسانيته وكتب في فلورنسا عدة أعمال باللغة اللاتينية وألقىٰ محاضرات حول شعر دانتي.

ولكن أفضل مؤلفات بوكاتشو وأشهرها كتابه «*ديكاميرون*» (١٣٥٠ - ١٣٥٣) وهو *مجموعة تتألف من مئة قصة*، حكاية. *لقد كان الدافع الظاهري لكتابة «ديكاميرون» انتشار «الموت الأسود»، الطاعون الذي فتك بفلورنسا في عام* ١٣٤٨. *وفيه يحدثنا الكاتب عن سبع سيدات وثلاثة شبان أقاموا في منزل في الضواحي هربًا من الكارثة. وراح كل واحد منهم يروي حكاية يومية مدة عشرة أيام (من هنا جاء الاسم «ديكاميرون»)*.

إن أبطال قصص بوكاتشو إقطاعيون وتجار ورهبان وأطباء وأناس بسطاء. ويرسم لنا بوكاتشو في هذه القصص صورة ساطعة عن المجتمع المعاصر له. إنه يسخر من

المعجزات الغامضة التي تدعيها الكنيسة الكاثوليكية لنفسها ومن فساد الرهبان وأنانيتهم وتطفلهم ويمجد الحب ويدعوا إلىٰ الاستمتاع بالحياة. وقد مات بوكاتشو في عام ١٣٧٥.

ديكاميرون

يبدأ كتاب بوكاتشو «ديكاميرون» بوصف رائع للطاعون. لقد كان بوكاتشو في عام ١٣٤٨ في فلورنسا ورأىٰ «الموت الأسود» بأم عينه. وهو يشير إلىٰ ذلك صراحة في كتابه. ولكن بوكاتشو لم يصور الطاعون كمؤرخ بل وصفه بعيني فنان عظيم. الطاعون في «ديكاميرون» ليس حقيقة من حقائق الواقع فحسب؛ بل هو أيضًا صورة واقعية كبيرة الحجم لحالة العالم المتأزمة إبان انتقاله من العصور الوسطىٰ إلىٰ عصر النهضة. وهذا الفهم لصورة الطاعون يعطي، في رأينا، مفتاح فهم الكتاب كله.

يبدو «ديكاميرون» من حيث الحبكة القصصية وكأنه جمع للحكايا التي وجدت من قبله. ولذا فإن علماء غربيين معاصرين كثيرين يرون في «ديكاميرون» «مجموعة» من الأفكار والنظرات الجمالية، التي كانت في القرون الوسطىٰ، وهي تشبه من وجهة نظرهم، ما حوته «الكوميديا الإلهية» بالنسبة إلىٰ تلك القرون. ويمضي البعض منهم قدمًا فيجد في بنية كتاب بوكاتشو «فن العمارة» القوطي الذي كان سائدًا في العصور الوسطىٰ. ولكن بنية «ديكاميرون» بالذات توضح أكثر من أي شئ آخر انهيار فن العصور الوسطىٰ وحلول النظرة الإنسانية محل النظرة اللاهوتية وهارمونية الحرية الفردية محل هارمونية الضرورة الميتافيزيقية. إن قصص الماضي لم ترد في «ديكاميرون» إلا لكي يدحض فهمها السابق وتعطي فهمًا جديدًا. فالمهم في «ديكاميرون» ليس الحكايا القديمة وإنما الأفكار الجديدة.

والإطار الذي يعرض فيه كتاب «ديكاميرون» معقد مزدوج، تشكل «أنا» الكاتب فيه الطبقة الأولىٰ. إن الفردية تبرز مباشرة مبدأ جديد في التفكير والإبداع الفني، إذ يبدأ *«ديكاميرون» بمقدمة غنائية يتحدث فيها بوكاتشو عن حبه، وينتهي الكتاب بخاتمة علىٰ لسان الكاتب. أضف إلىٰ ذلك أن بوكاتشو، في اليوم الرابع، يخرق بجرأة الشروط التي وضعها فينحي جماعة «الديكاميرون» ويروي لنا مباشرة «حكاية الأوزات» ويناقش نقاده مطورًا من خلال النقاش نظرية النثر الحديث. وهكذا فإن الطريقة الفنية*

الجديدة في «ديكاميرون» لا تتكون من الداخل فحسب؛ بل ويجري تأسيسها نظريًا في أثناء تأليف الكتاب.

ونظرية الأدب التي صيغت في «ديكاميرون» هي نظرية عصر النهضة الإنسانية الواقعية. لقد أصبح بوكاتشو أول كاتب واقعي عظيم في عصر النهضة لا لأنه صور الجانب المادي من الواقع تصويرًا صادقًا بكل تفاصيله وأوصافه الحسية، وإنما وقبل كل شيء؛ لأنه قدم تفسيرًا فنيًا كليًا لتجربة الحياة الإنسانية. وكأن نشوء الطريقة الفنية الجديدة في «ديكاميرون» نتيجة هذه النظرة الجديدة الشاملة إلىٰ العالم، النظرة التي لم تكن موجودة عند تجار فلورنسا؛ بل عند المثقفين الإنسانيين الذين لعبوا دورًا معينًا في الثورة الأيديولوجية في عصر النهضة.

وتتجسد النظرة الجديدة الشاملة إلىٰ العالم تجسدًا فنيًا ممتازًا في الطبقة الثانية من «ديكاميرون». والصورة الفنية التي تتجسد بواسطتها هي صورة مجتمع الرواة في الكتاب.

توجد بين رواة القصص في «ديكاميرون» وبين «أنا» الكاتب علاقة واضحة وثيقة. فأصوات الرواة متشابهة جدًا؛ لأن جميع الرواة يشبهون بوكاتشو نفسه والأسماء التي يطلقها الكاتب عليهم تكاد تكون جميعها أسماء الكاتب الأدبية المستعارة أو أسماء أبطال أعماله المبكرة، ولكن ذلك لا يعني أننا نستطيع أن نطابق بين هؤلاء الرواة وبين شخصية الكاتب نفسه مطابقة تامة. فالرواة في «ديكاميرون» يشكلون من، وجهة نظر بوكاتشو، مجتمعًا إنسانيًا «عاديًا» و«طبيعيًا» في إنسانيته وهو يقابل في الكتاب المجتمع الذي يجتاحه الطاعون.

ليس «ديكاميرون» وليمة في زمن الطاعون، كما كان يسميه الباحثون في أحيان غير نادرة. صحيح أن بوكاتشو يذكر في معرض وصفه لفلورنسا التي اجتاحها الطاعون، الولائم، ولكنه لا يفعل ذلك إلا لكي يشير إلىٰ أن أولئك الذين كانوا غارقين في الولائم واللهو، الخائفين الضالين الآن يطاردهم الطاعون، إنما عاشوا حياة «بهيمية». هكذا يصبح الطاعون في «ديكاميرون» رمزًا لانهيار العالم القديم وتفسخه. أما مجتمع الرواة في الكتاب فينشأ بنتيجة الرغبة في تخطي فوضىٰ ذلك العالم وبهيميته، وفي معارضته بانسجام «الإنسان الطبيعي» الجديد وحريته. والرواة

لا يهجرون فلورنسا المطعونة ويفرون إلىٰ الضواحي وحسب؛ بل هم يعيدون في الحال تثبيت العلاقات الإنسانية والاجتماعية التي دمرتها رهبة الموت. ويصل بهم الأمر حد صياغة ما يشبه الدستور؛ لأن التنافر والفوضىٰ من علائم الموت في نظر هؤلاء الناس الذين ينتمون انتماء كاملًا إلىٰ عصر النهضة. أساس دستور «ديكاميرون» الحرية، أما غايته فهي التمتع بمباهج الحياة: الملوك والملكات ينصبون يوميًا في «ديكاميرون» وهكذا فدولة «ديكاميرون» ليست ملكية مستبدة وليست جمهورية عادية، إنها جمهورية للمثقفين والشعراء ذوي النزعة الإنسانية.

والرواة الذين يستمتعون في «ديكاميرون» بالأحاديث والروايات والأشعار يواصلون العيش عيشة اجتماعية منسجمة. إنهم يعيشون في توافق وانسجام مع الطبيعة الجميلة البهيجة التي يشغل وصفها مكانًا بارزًا في الطبقة الثانية من إطار الكتاب وهذه الطبيعة تحدد اجتماعيًا مجتمع الرواة مقابلة بينه وبين مجتمع القرون الوسطىٰ الذي تفوح منه رائحة الطاعون. والحديقة المعطرة التي تولد فيها حكايا «ديكاميرون» تثير لدىٰ الرواة خواطر ذات مغزىٰ، فقد اجمع الجميع علىٰ أن الجنة، لو كانت ممكنة علىٰ الأرض؛ لجعلت شبيهة بتلك الحديقة. وإذن فبوكاتشو كان يحلم بالجنة علىٰ الأرض. إن جمهورية «ديكاميرون» هي أول «أوتوبيا» في أدب عصر النهضة.

ليس صحيحًا ما يراه بعض النقاد من أن هدف مجتمع «ديكاميرون» الأساسي هو قضاء الوقت علىٰ نحو ممتع. فحتىٰ لهو الرواة قيم أيديولوجيًا ويتسم بالجدية. إن أهم عناصر حياة مجتمع «ديكاميرون» عملية رواية الحكايا ومناقشتها. وحكايا «ديكاميرون» تختلف عن حكايا ومواعظ العصور الوسطىٰ، إنها ليست تعليمية ولا تسعىٰ إلىٰ أية أهداف غير جمالية. ولكن الاعتقاد بخلوها من الفائدة خطأ فاحش فظ. صحيح أن حكايا «ديكاميرون» ليست مواعظ ولكنها ذات قيمة تربوية كبيرة من وجهة نظر عصر النهضة. وهذه القيمة تأتي من واقعيتها، فالغاية من روايتها لا توجد خارجها، بل هي في ذاتها؛ لأن الرواة يهتمون بالحياة الواقعية المستقلة عن أي عالم غيبي. وتبدأ هذه الحكايا، عادة، بالإشارة إلىٰ «واقعة حقيقية» أو إلىٰ رأي شائع يحتاج إلىٰ معالجة وفهم اجتماعيين. ولا يقوم الراوية بعد ذلك بانتقاء الحجج والبراهين انتقاء تعسفيًا ولا ينتزع الواقعة من مجرىٰ الحياة المرتبطة به؛ بل يخضع

الواقع المحيط بالإنسان إلىٰ تحليل موضوعي مبرمج وجمالي في الوقت نفسه. الحياة نفسها هي المعلم في «ديكاميرون»، وهي تعلم فن الحياة لا فن الموت كما كان يفعل الواعظون في القرون الوسطىٰ. وفي مجرىٰ تحليل الواقع في «ديكاميرون» ينشئ بوكاتشو عالمًا جديدًا وإنسانًا جديدًا وأدبًا جديدًا. إن «ديكاميرون» ليست مجرد «أوتوبيا»؛ بل هو «رواية تربوية» من نوع خاص.

لقد أنشأ بوكاتشو عالمه الجديد حسب خطة صارمة مدروسة جيدًا. ففي تعاقب الأيام في «ديكاميرون» انسجام وقانونية، وفيه تعبير عن الحرية الإنسانية في الوقت نفسه.

ليس صحيحًا اعتبار «ديكاميرون» كتابًا نقديًا هجائيًا. فالهدف الأساسي بالنسبة إلىٰ بوكاتشو كان تأكيد المثل الجديدة، في نظره، تأكيد مثل الحب وعظمة النفس والعقل والشجاعة والجمال. ولكن تأكيد هذه المثل الإنسانية جرىٰ عبر صراع مستمر متوتر ضد أيديولوجية القرون الوسطىٰ التي كانت تقاوم الانهيار بشراسة، وهذا هو بالذات ما جعل بوكاتشو يلجأ إلىٰ الهجاء والنقد الاجتماعي.

إن الواقع مصور في «ديكاميرون» بموضوعية. ولكنه ليس مصورًا بموضوعية زائفة. فلم يثبت بوكاتشو في كتابه انهيار أسس النظام القديم التي كان تعفنها ووهنها باديًا للعيان منذ حكايات اليوم الأول، بل أكد حق الشخصية الإنسانية في الخروج علىٰ أطر ذلك النظام القاسية الضيقة. لقد بقي مبدأ التقسيم الطبقي قائمًا في «أوتوبيا» بوكاتشو، ولكن الدور الأول في «ديكاميرون» لم يكن مسندًا إلىٰ طبقات العصور الوسطىٰ وأسرها النبيلة؛ بل إلىٰ الإنسان الواقعي ابن الأرض، الذي كان باستطاعته الارتقاء فوق وضعه الاجتماعي (الخباز تشيستي) أو الانحدار دون ذلك كما حدث لملك قبرص الذي وبخته إحدىٰ السيدات الغسقونيات.

إن أبطال «ديكاميرون» الذين يجتاح الطاعون عالم العصور الوسطىٰ من حولهم لا يعرفون التشاؤم. فالضحك الذي يرن متخللًا أحاديثهم ضحك مرح حيوي، إنه الضحك الذي يودع به المجتمع الإنساني الجديد مجتمع العصور الوسطىٰ المحتضر.

ولكن الكاتب لا يكتفي بالضحك علىٰ الماضي؛ بل هو يؤكد في آخر كتابه تلك المثل الجديدة التي تضمن، من وجهة نظره، حياة خالدة للإنسان وللإنسانية بأسرها.

لقد لاقىٰ «ديكاميرون» نجاحًا كبيرًا في القرن الرابع عشر، ولكنه كان نجاحًا سطحيًا وغير عميق الجذور، فالمثقفون الإنسانيون لم يفهموا «ديكاميرون» فهمًا صحيحًا في عصره. وانقضت مئة عام، علىٰ الأقل، قبل أن تصبح أفكار مجتمع «ديكاميرون» ولغته وأساليبه، أفكار النثر الإيطالي الحديث ولغته وأساليبه. لقد سبق بوكاتشو في «ديكاميرون» عصره بل تجاوز نفسه أيضًا.

الأدب الفرنسي في عصر النهضة

مقدمة

نشأ الأدب الفرنسي في جنوب فرنسا خلال القرن الحادي عشر. ولكن اللغة الفرنسية لم تكن موحدة آنذاك، إذ كانت هناك عدة لغات أهمها لغة أهل الشمال ولغة أهل الجنوب. غير أن أمراء باريس ما لبثوا أن سيطروا علىٰ فرنسا ونشروا لغتهم في أرجاء البلاد كلها.

جماعة البلياد «الثريا»

لقد ظلت اللغة اللاتينية قائمة حتىٰ القرن السادس عشر إلىٰ جانب الفرنسية. وواجه الأدب الفرنسي صعوبات تتمثل في تقليد الشعراء اللاتين والتمسك باللغة الفرنسية الفقيرة ثقافيًا. وتصدىٰ لهذه الصعوبات جماعة من الشعراء في القرن السادس عشر عملت علىٰ إغناء اللغة الفرنسية والنهوض بها لتحمل مفاهيم الثقافة الجديدة. عرفت هذه المجموعة باسم «البلياد» وكان من أشهر شعرائها رونسار الذي جدد في أوزان الشعر الفرنسي وفي مفردات اللغة، وكان متأثرًا بهوراس تأثرًا كبيرًا. ومن شعراء البلياد أيضًا «دي بيليه».

دافعت جماعة «البلياد» عن اللغة الفرنسية دفاعًا شديدًا فرفضت تفوق لغة علىٰ غيرها من اللغات تفوقًا إلهيًا؛ لأن اللغات من صنع الناس. وأكد شعراء هذه المجموعة علىٰ أن حب الوطن يفرض خلق أدب مناسب باللغة المحلية وعلىٰ أن اللغة الفرنسية الحية أغنىٰ بالنسبة إلىٰ الفنان من اللاتينية البكماء المدفونة تحت الصمت منذ سنين طويلة، وإنها رقيقة وموسيقية إلىٰ حد تستطيع معه منافسة اللاتينية. كما دعا هؤلاء الشعراء إلىٰ إغناء اللغة بمفردات من اللهجات الدارجة ومن اللغة الفرنسية القديمة وباشتقاق كلمات جديدة شريطة أن يقوم بهذا العمل معلم يرتضيه الشعب.

غير أن جماعة البلياد ما لبثت أن تفرقت واضمحلت في أواخر القرن السادس عشر ولم تعد أفكارها إلىٰ الظهور إلا في القرن التاسع عشر وعلىٰ يد الحركة الرومانتيكية.

رابليه

ولكننا عندما نتحدث عن الأدب الفرنسي في عصر النهضة نعني، قبل كل شيء، النثر الذي كان أعظم ممثليه الفنان الفرنسي رابليه.

إن رابليه أعظم فنان في النهضة الفرنسية؛ بل لعله من أعظم كتاب فرنسا علىٰ الإطلاق ومن أكبر إنسانيي النهضة الأوروبية عمومًا. ولد رابليه في عام ١٤٩٤ في شينون وكان أبوه موظفًا في القضاء. وفي عام ١٥١٠ دخل الدير الفرانسيسكاني في فونتين - ليكونت حيث ظل راهبًا حتىٰ عام ١٥٢٤. ووصل في العلوم الدينية إلىٰ مرتبة قسيس. غير أن رابليه الشاب لم يكن ميالًا إلىٰ عمله الكنسي بقدر ميله إلىٰ طلب المعرفة. فانكب علىٰ دراسة اللاتينية ثم اليونانية وقرأ أفلاطون وتراسل مع غليوم بوديه زعيم الإنسانيين الفرنسيين آنذاك. وأدىٰ ذلك كله إلىٰ إغضاب الرهبان فانتزعوا منه الكتب اليونانية التي لم يحصل عليها إلا بشق النفس.

واستطاع رابليه فيما بعد، بمساعدة الأصدقاء، الحصول علىٰ إذن بالانتقال إلىٰ مطرانية ماليز حيث عاش تحت رعاية أسقفها دي استيساك مواصلًا دراسته للفلسفة اليونانية والعلوم الطبيعية. وفي عام ١٥٢٨ حصل رابليه علىٰ إذن بالانتقال إلىٰ باريس وهناك تابع دراسته. ولكنه ما لبث في باريس أن تخلىٰ عن صنعته الدينية وراح يتابع مسيرته طليقًا إلىٰ هدفه، مستفيدًا من الظرف السياسي الناجم عن هزيمة فرانسيسك الأول أمام كارل الخامس ملك إسبانيا وقائد الرجعية الكاثوليكية في القارة الأوروبية، وتقرب الملك الفرنسي من الأمراء البروتساتنتيين الألمان. ففي عام ١٥٣٠ انتقل إلىٰ مونبيليه حيث ألقىٰ محاضرات شرح فيها فلسفة هيبوقراط وعاش علىٰ دخله كطبيب تارة وكقسيس تارة أخرىٰ. وعمل في عام ١٥٣٢ طبيبًا في مستشفىٰ كبير في ليون. وفي عام ١٥٣٤ سافر إلىٰ روما بصفة طبيب مرافق لبعثة الملك فرانسيسك. ونال درجة الدكتوراه في مونبيليه في عام ١٥٣٧ وفي عام ١٥٣٨ أصبح من حاشية الملك فرانسيسك عند لقائه بكارل الخامس. وما بين عامي ١٥٤٠-١٥٤٢ عاش في إمارة بيمونت وفي عام ١٥٤٧ زار إيطاليا في بعثة جديدة حيث أقام حتىٰ عام ١٥٤٩.

في نيسان من عام ١٥٥٢ وقع الملك الصلح مع البابا واختفىٰ رابليه. ولم تفلح الأبحاث التي جرت حتىٰ الآن في تحديد ملامح فترة اختفائه. وكل ما نعرفه أن هذا الكاتب العظيم توفي في باريس في النصف الثاني من عام ١٥٥٣.

هذه لمحات من حياة هذا الكاتب العظيم موجزة في سطور قليلة. غير أن نظرة سريعة إلىٰ هذه السطور تعطينا تصورًا عن الحياة العاصفة التي عاشها رابليه وتساعدنا علىٰ إيجاد العلاقة الوثيقة بين إبداعه الأدبي وبين عصره، عصر الصراع علىٰ السلطة بين البابا والملك الفرنسي، وعصر تفتح ميل الفرنسيين إلىٰ المعرفة والتخلص من سيطرة آباء الكنيسة.

في عام ١٥٣٢ ظهر إلىٰ النور الجزء الأول الذي أصبح ثانيًا فيما بعد من ملحة رابليه الخالدة *«غاراغانتوا وبانتاغروئيل»* بتوقيع مستعار وكان بعنوان *«أعمال بانتاغروئيل الشهير الفظيعة المخيفة وبطولاته»*. *ومنذ ذلك الحين واصل رابليه نشر أجزاء كتابه الخمسة كلما أتيحت له فرصة إلىٰ أن اختفىٰ في عام ١٥٥٢. ونحن لن ندهش، بعد أن عرفنا ظروف حياة هذا الكاتب الإنساني، إذا علمنا أن كل جزء من أجزاء ملحمته الرائعة كان يدان ويمنع من قبل الرجعية الكنسية.والسلطة الملكية بعد ظهوره. ولكننا لا نستطيع إلا أن نعجب من حيوية الكاتب وإصراره وإنسانيته التي لا حد لها*.

«غارغانتوا وبانتاغروئيل»

ما هي المسائل التي عالجها رابليه في كتابه وكيف فعل ذلك. في الجزء الأول الذي ذكرناه قبل قليل يهاجم من خلال صياغة أسطورية مقنعة الكنيسة الكاثوليكية والواعظين ويسخر حتىٰ من البابوات مؤكدًا باستمرار علىٰ أن مواعظ الإنجيل يجب أن تلقىٰ ببساطة وطهارة وكمال كما عند البروتستانتيين قبل ظهور كالفن. ولكن أهم ما في هذا الكتاب هو رسالة غارغانتوا إلىٰ ابنه التي يدونها رابليه في الفصل الثامن من كتابه والتي تعد بحق بيان النهضة الفرنسية ونشيد المعرفة الجديدة والتنوير الجديد. غير أن نظرة رابليه إلىٰ العالم لم تكن في تلك الفترة قد تكونت تمامًا. ولذا يجد المرء بعض الثغرات والتلميحات التي توحي بأن الكاتب لم يقل كل ما أراد قوله إما لكون الظروف غير ملائمة له وإما لكون المادة اللازمة غير متوفرة لديه.

نشر رابيله بعد عودته من إيطاليا في عام ١٥٣٤، الكتاب الثاني من ملحمته بعنوان «قصة الحياة الفظيعة التي عاشها غاراغانتوا العظيم والد بانتاغروئيل» الذي قدر له أن يصبح الكتاب الأول في هذه الملحمة ويزيح «بانتاغروئيل» إلىٰ المكان الثاني. وفي هذا الكتاب يعود رابيله لمناقشة المسائل المطروحة في الكتاب الأول كما يطرح إلىٰ جانب ذلك عددًا من المسائل الجديدة. وأهم هذه المسائل في نظرنا ثلاث هي:

١- تربية غارغانتوا.

٢- الحرب بين الملك بيكروهول، والملك عرانغوزي.

٣- دير تيليم.

١- تربية غارغانتوا:

أوكل الملك غرانغوزي تربية ابنه غارغانتوا إلىٰ مدرسين ورهبان من طراز مدرسي السوربون، وكان هؤلاء من رجالات الثقافة القديمة والعلم القديم يصرفون اهتمامهم كله إلىٰ حفظ النصوص القديمة دون أية عناية بمحتوىٰ الثقافة التي يقدمونها. وقد أرغموا غارغانتوا علىٰ حفظ كل ما في جعبتهم من الألف باء حتىٰ الأبحاث الفلسفية، فكان باستطاعته تكرار ذلك كله دون تلعثم ودون أي اهتمام بمعنىٰ ما يقول. وهكذا لم يتعلم الطفل شيئًا. فانتزعه أبوه من أيدي هؤلاء وأوكل أمر تربيته إلىٰ أناس من طراز آخر، إلىٰ معلمين يحملون أفكار عصر النهضة. هنا يكشف رابليه بصيغة ساطعة عن مثله التربوية.

لقد لعب علم التربية دورًا هامًا في ثقافة عصر النهضة، إذ كان من المهم بالنسبة إلىٰ رجالات النهضة الذين أنشؤوا ثقافة جديدة أن يمتلكوا وسيلة قادرة علىٰ إعداد الإنسان الجديد منذ طفولته لتقبل الثقافة الجديدة. ولم تكن الأفكار التربوية التي عرضها في روايته عرضًا فنيًا ساطعًا إلا تجسيدًا وتكرارًا لأفكار الإنسانيين الإيطاليين وغيرهم من ممثلي الاتجاه الإنساني الأوروبي.

وضع رابليه في أساس التربية الاجتماعية مبدأين:

١- لا يجب أن يتلقىٰ الإنسان ثقافة ذهنية فحسب؛ بل يجب أيضًا أن يحصل علىٰ تربية بدنية، فالعقل والجسد يجب أن يتطورا معًا تطورًا متوازيًا ومنسجمًا.

٢- لايستطيع أي نظام للتربية أن يحقق النجاح مالم تتخلل فترات الدراسة فترات استراحة. وأفضل نظام تربوي هو ذلك الذي لا يحس فيه الأطفال متىٰ تنتهي الاستراحة ومتىٰ تبدأ الدراسة.

لقد صاغ رابليه هجومه علىٰ المدرسة القديمة وعلىٰ السوربون بصيغة النقد والسخرية فاستطاع أن يوجه ضربات قاتلة إلىٰ خصوم التقدم الأغبياء العاجزين مسلطًا عليهم عبقريته الفذة الكاملة في التصوير الكاريكاتوري والمبالغة.

٢- الحرب بين الملك بيكروهول والملك غرانغوزي

انهىٰ غارغانتوا تعليمه في باريس وآن أوان ذهابه. لكنه أسرع في مغادرة باريس وبالعودة إلىٰ وطنه بسبب الحرب التي نشبت بين أبيه والملك بيكروهول حاكم المملكة المجاورة الذي استغل سببًا تافهًا لشن الهجوم وبدء الحرب.

إن رابليه يعرض علينا في الحقيقة آراءه السياسة عندما يحدثنا عن هذه الحرب. من هو بيكروهول؟ إنه ملك إقطاعي نموذجي من الطراز القديم يعتمد القوة ولا يعترف بأية قوانين أو قواعد. لقد انهزم بيكروهول في النهاية وتحطم جيشه. غير أن المسألة لا تنحصر في الحرب ولا في الجيوش والمعارك التي يصفها رابيله؛ بل في صورة الملكين النقيضين: بيكروهول البربري وغرانغوزي النبيل المهتم بشؤون مملكته ورعيته. إن رابليه يسخر من الاثنين ولكن سخريته من الملك البربري أشد وأقسىٰ من سخريته من الملك الآخر. ومعنىٰ هذه السخرية هو أن للممالك الأوروبية المعاصرة صفات كثيرة تستحق السخرية والنقد، وليس في أوروبا أي نظام ملكي يستحق أن يكون مثالًا يحتذىٰ به. إن رابليه لا يصور لنا في كتابه نموذج الملك المثالي؛ بل يكتفي بلمحات توحي إلينا أنه كان يرىٰ في بطليه غارغانتوا وبانتاغروئيل بعض صفات ذلك الملك النموذجي.

٣- دير تيليم

ينتقل رابليه بعد ذلك بسهولة من المثل السياسية إلىٰ المثل الاجتماعية التي يجسدها في صورة دير تيليم.

لقد قام الراهب الأخ جان ببطولات عظيمة في الحرب ضد بيكروهول. وعندما سئل عما يريد لقاء ذلك تمنىٰ أن ينشأ له دير لا يشبه أيًا من الأديرة الموجودة. وهكذا

أنشئ له دير تيليم الذي كان يختلف في كل شئ عما عداه من الأديرة:

١- كانت الكنيسة ركنًا أساسيًا في كل دير أما في الدير الذي يصوره رابليه فلا توجد كنيسة.

٢- في الأديرة يوجد نظام صارم وفي دير تيليم لا يوجد أي نظام.

٣- في الأديرة تقسيم زمني متوازن للأعمال، وفي تيليم يجري توزيع الأعمال حسب الحاجة وراحة ساكني الدير.

٤- في الأديرة الأخرىٰ يقبل المشوهون فقط، أما في دير تيليم فلا يقبل غير الجميلين ذوي البنية القوية والشباب من الجنسين.

٥- في الأديرة الأخرىٰ يقوم الرهبان بأداء طقوس الحكمة والزهد والطاعة أما في تيليم فكل راهب يستطيع أن يتزوج وأن يكون غنيًا ويعيش حرًا، ولكل ساكن في الدير الحق في أن يذهب منه متىٰ يشاء. إن أساس النظام في الدير الذي صوره رابليه هو: افعل ما تشاء. لك الحرية المطلقة. لا للعمل الإلزامي. نعم للوجود الهادئ المشرق. ما الذي أراد رابليه قوله في هذه الصورة؟

لم يكن مفهوم الحرية معروفًا في القرون الوسطىٰ. أما مفهوم الحرية الذي دافع عنه إنسانيو النهضة الإيطالية فكان يعني حرية الشخصية الإنسانية. لقد برهن الإنسانيون علىٰ أن الإنسان لا يحتاج في عواطفه وأفكاره وأحاسيسه ومعتقداته إلىٰ أية حماية. وبرهنوا علىٰ أن الإنسان يجب أن يعيش ويفكر كما يشاء دون أن تتحكم فيه أية إرادة غريبة عنه. ولكن رابليه أنشأ صورة مجموعة كبيرة من الناس يعيشون حياة خالية من الإكراه. وما دامت هذه الحياة ممكنة في دير تيليم فإنها ممكنة أيضًا في المدينة والمجتمع والدولة. إن ما نجده عند رابليه ليس فوضوية؛ بل هو نضال ضد نظام القهر الذي عاش في ظله المجتمع الإقطاعي والذي كان محتوىٰ حياة ذلك المجتمع.

بانورغ

في عام ١٥٤٦ أصدر رابليه الكتاب الثالث من روايته بعنوان «أعمال بانتاغروئيل الطيب البطولية وأقواله». وقد صدر هذا الكتاب في وقت شرعت السربون تشحذ أظافرها للانقضاض علىٰ رابليه. لذا جاء الكتاب خاليًا نسبيًا من التهجم علىٰ الكنيسة

والسربون؛ بل إن الكاتب تملق رجال الدين في هذا الكتاب تملقًا خفيفًا مادحًا «نضالهم ضد الهرطقة» وغرسهم «الإيمان الكاثوليكي الحق في قلوب الناس». لقد كان رابليه في تلك الفترة يحتاج إلىٰ التهادن مع السربون ومع رجال الدين أو تحييد هذين المعسكرين علىٰ الأقل؛ لأن الصلح معهما كان أمرًا بعيد المنال.. فجاء الكتاب الثالث بأحداثه وخطة عرضه ثمرة لجهود رابليه الحذرة.

يستطيع المرء أن يطلق علىٰ الكتاب الثالث اسم «بانورغ»؛ لأن صديق بانتاغروئيل هذا يتقدم إلىٰ المقام الأول فيه بحيث تحدد رغبته الجارفة في الزواج أحداث الكتاب كله. إن بانتاغروئيل يتحول هنا إلىٰ خليفة للأحداث، فهو موجود دائمًا وهو قوي وضخم وقليل الحركة. ولكن الذي يحرك الأحداث ليس اهتماماته وإنما اهتمامات بانورغ. وقضية زواج بانورغ تمنح رابليه فرصة يعرض فيها كنوز معارفه الأدبية والفلسفية والحقوقية والعلمية. وتنمو عنده مسألة الزواج لتصبح دراسة شاملة للعلاقة بين الرجل والمرأة وتحليل دور المرأة الاجتماعي والحضاري.

يتوجه بانورغ، بناء علىٰ بانتاغروئيل، إلىٰ الطبيب والفيلسوف ورجل القانون طلبًا للنصح. ويسأل قبل ذلك الفلكي والشاعر ثم يرحل إلىٰ الصين ليسأل حكماءها النصيحة. ذلك كله مكن رابليه من رسم صور فنية رائعة كثيرة للغباء الإنساني وخاصة عند الفلاسفة المزيفين أنصار العلم القديم.

ولكن الحذر لم ينفع رابليه ولم يحم كتابه الثالث من نقمة السوربون التي حلت عليه كما حلت علىٰ الكتابين السابقين. كانت الفترة عصيبة ومحاكم التفتيش تعقد في كل مكان؛ بل إن صديقًا من أصدقاء رابليه القدامىٰ ومناصريه الفكريين هوايتيين دوليه حرق في عام ١٥٤٦ في ساحة موبير في باريس. وفي العام نفسه مات الملك فرانسيسك الأول وتولىٰ الحكم الملك هنري الثاني ورأىٰ رابليه أن من الحكمة الاختفاء من باريس ولو إلىٰ حين فسافر إلىٰ إيطاليا.

الكتاب الرابع

عاد رابليه من إيطاليا في خريف عام ١٥٤٩، كما ذكرنا من قبل، وفي عام ١٥٥١ حصل علىٰ وظيفة في ميدون قرب باريس ذات دخل لا بأس به وذلك تقديرًا من الملك

هنري الثاني لخدماته. وفي عام ١٥٥٢ سمح الملك لرابليه بنشر الكتاب الرابع من روايته الملحمية.

لقد كانت الفرصة مؤاتية لرابليه فعاد في هذا الكتاب يشن هجماته النقدية الساخرة علىٰ «العداء للطبيعة» الذي ينجب في نظر رابليه، «**أطفالًا يسيرون وأرجلهم إلىٰ أعلىٰ ورهبانًا وواعظين وغير ذلك من العجائب البشعة المناقضة للطبيعة**».

نفذ رابليه طعناته الساخرة المميتة ببراعة فنية عظيمة. ولكن عمله وموهبته لم يعودا عليه بالفائدة. فكتابه الرابع ظهر في شباط من عام ١٥٥٢ وفي نيسان من العام نفسه تصالح الملك مع البابا. ولعل رابليه كان علىٰ علم بذلك، لذا قرر الاختفاء قبل ظهور الكتاب. إن هذا الافتراض، لو صح، يلقي ضوءًا علىٰ اختفاء رابليه الغامض منذ شباط عام ١٥٥٢ وحتىٰ وفاته في النصف الثاني من عام ١٥٥٣.

الكتاب الخامس

بعد وفاة رابليه. وبالتحديد في عام ١٥٦٤، ظهر الكتاب الخامس من رواية «**غاراغنتوا وبانتاغروئيل**»، ولكن رابليه لم يؤلف منه علىٰ ما يبدو، سوىٰ بعض الفصول والمقاطع المتفرقة.

وقد تضمن هذا الكتاب هجومًا أشد حتىٰ مما في الكتاب الرابع علىٰ الكنيسة، ولكنه كان من الناحية الفنية ذابلًا ثقيل الأسلوب.

خاتمة البحث

كان رابليه ممثلًا حقيقيًا لفن عصر النهضة. إنه حاول منذ خطواته الأولىٰ صياغة وجهة نظر شاملة خاصة به، فلم يسر وراء السربون الكاثوليكية أو وراء جنيف البروتستانية. بل سار في دروب حرية الفكر التي دفعته إلىٰ رفض الكاثوليكية والبروتستانية معًا. وكان موقفه هذا ينسجم انسجامًا رائعًا مع كونه عالمًا وأديبًا وبحاثة في الطب وعلوم الطبيعة. قد يبدو في بعض الأحيان أن رابليه تخلىٰ عن موقفه. ولكن ذلك التخلي كان ظاهريًا فقط. فرابليه كان يلطف صيغه ويخفف من حدتها عندما يتلبد الجو بالغيوم وترتفع ألسنة اللهب. ثم يعود، عندما يجد الفرصة مؤاتية، إلىٰ الحدة المعهودة التي تتفق وقناعاته الحقيقية، ذلك لم يكن خافيًا علىٰ أحد، فالسوربون

والكالفينيون انهالوا عليه باللعنات وحاربوه حربًا لا هوادة فيها. ومع ذلك فرابليه كان يتمتع بحماية الملك وحماية ثلاثة من أكبر الأساقفة في فرنسا آنذاك. وقد جعله هذا الوضع يقبل المساومة في بعض الأحيان إذ لم تكن عنده رغبة في مشاركة صديقه ايتيين دوليه مصيره التعيس. لقد دافع رابليه عن أفكاره بإخلاص ولكنه لم يصل في دفاعه عنها إلىٰ حد القبول بالموت حرقًا من أجلها.

الأدب الأسباني في عصر النهضة

مقدمة

حافظت إسبانيا علىٰ لغتها رغم تتابع موجات الفاتحين وقد كتبت معظم الأعمال الأدبية الإسبانية باللغة القشتالية وظهر في عصر النهضة بعض الرواد الأدبيين كان أعظمهم ميخويل دي سيرفانتس سافيدرا مؤلف رواية (دون كيشوت) *التي تعد نموذجًا رائعًا من نماذج الأدب الروائي الجديد وعملًا فنيًا من أعظم وأخلد الأعمال الفنية التي ظهرت في عصر النهضة.*

سيرفانتس

عاش سيرفانتس (١٥٤٧-١٦١٦) حياة متميزة تخللتها سلسلة متواصلة من البؤس وسوء الطالع فعمل صبيًا عند أحد الكرادلة ثم رحل إلىٰ إيطاليا حيث التحق بالقطاعات الإسبانية العاملة هناك. ثم عمل بحارًا في الأسطول الإسباني وفقد يده في إحدىٰ المعارك مع الأتراك. وفي طريق العودة أسره القراصنة الجزائريون، حيث ظل في الأسر خمس سنوات عاد بعدها إلىٰ إسبانيا ليواجه الفقر والجوع. لكن سيرفانتس ما لبث أن التحق بالأسطول الإسباني من جديد. ومن جديد لاحقه سوء الطالع إذ زج به في السجن مدة عامين بسبب إضاعته بعض المال.

نشر سيرفانتس بعد خروجه من السجن الجزء الأول من «دون كيشوت» *وكان له من العمر سبعة وخمسون عامًا. وقد لاقىٰ الكتاب نجاحًا عظيمًا ولكن الناشر استأثر بإيراده. ثم كتب سيرفانتس مجموعة من القصص والقصائد أخرج بعدها الجزء الثاني من روايته العظيمة في عام ١٦١٥ فطبقت شهرته الآفاق. غير أن سوء الطالع لم يفارق الروائي العظيم، ذلك، إذ فاجأه الموت في العام نفسه فحرمه من الإفادة من تلك الشهرة. وهكذا مات سيرفانتس فقيرًا بائسًا كما كان طيلة حياته.*

دون كيشوت[1]

عنوان القصة الأصلي هو «حياة الشهير دون كيشوت لامانشا ومنجزاته». وخلاصتها أن السيد كويخادوكان يعيش في قرية من قرىٰ مقاطعة لامانشا في شمال إسبانيا وحيدًا إلا من ابنة أخت له وخادمة المنزل وحصان. وكان في الخمسين من عمره عندما قرر بتأثير روايات الفروسية التي انكب علىٰ قراءتها أن يحيي تقاليد الفرسان ويجعل من نفسه فارسًا يجوب الأقطار طلبًا للمغامرات وتصحيح أخطاء العالم ونجدة الملهوف وحماية النساء.

أقنع كويخادو جارًا له فلاحًا فقيرًا بالالتحاق في خدمته مقابل وعد بتنصيبه حاكمًا علىٰ إحدىٰ الجزر. وذات يوم انسل كويخادو مع تابعه سانشو بانسا خلسة من القرية وقصدا أرض الله الواسعة. وتمشيًا مع تقاليد الفروسية انتقىٰ كويخادو لنفسه اسمًا طنانًا هو دون كيشوت دولا مانشا كما أضفىٰ علىٰ دابته اسم حصان أصيل مشهور هو «روسينانت» وانتقىٰ لنفسه محبوبة وهمية أسماها السيدة دولسينيادي توبوزو، وكان قد تقلد عدة حربية قديمة متآكلة واتخذ جميع مظاهر الفروسية فلم يكن يعيبه سوىٰ أن تابعه سانشو بانسا كان يركب بغلًا.

يصف سيرفانتس في الجزء الأول من القصة مغامرات دون كيشوت الناجمة عن رغبته في إثبات بطولته وعن تصوره وجود الأعداء في كل مظهر من مظاهر الحياة والطبيعة ومن هنا كان انقضاضه علىٰ طواحين الهواء وعلىٰ قطيع الغنم وعلىٰ قرب الخمر المعلقة في المنزل وكانت كل مغامرة تنتهي بوقوعه ضحية إصابات بليغة وآلام مبرحة ولم يكن ذلك لينفع في إعادته إلىٰ رشده، فقد كان شديد الإصرار علىٰ أوهامه. فإذا ما ثبت له مثلًا أن القطيع الذي هاجمه لم يكن جيشًا معاديًا، بل قطيعًا من الغنم؛ فسر الأمر بأن السحرة مسخوا أعداءه غنمًا ليعموا بصيرته. وهكذا لم تفلح أية حيلة في رده إلىٰ صوابه. لقد كانت مشكلته الأساسية أنه أراد أن يقلب العالم عن طريق الوهم وأن يعيد التاريخ عدة قرون إلىٰ الوراء، وقاده هذا الإصرار إلىٰ أن يتوهم مثلًا

(١) تلخيص رواية «دون كيشوت» مستوحىٰ من كتاب *الدكتور حسام الخطيب* «الأدب الأوروبي نشأته وتطوره».

أن المنزل الحقير قلعة منيعة وأن صاحب الفندق أمير إقطاعي عظيم بل زين له وهمه المريض أن يجعل من خادمة الفندق الريفية ذات الملامح القاسية والشعر الخشن سيدة إقطاعية مثالية تفيض جوانحها رقة وعذوبة وأوقعه ذلك في ورطة مع صاحب الفتاة خرج منها مهزوما مُهشم الأضلاع والرأس.

وفي القسم الثاني من القصة بعد خمسة عشر عامًا من القسم الأول يستمر دون كيشوت في حماقته العمياء بينما يظهر تابعه سانشو بانسا بعض الجرأة في محاولة تبصيره ببعض الوقائع. ولكن الذي يتغير فعلًا هو موقف المؤلف من البطل أو ربما موقف العالم منه. ها هي مآزق دون كيشوت تنتهي بنهايات أقل إيلامًا من مآزقه في الجزء الأول وكأن العالم أشفق عليه وانقلب موقفه من الغيظ والردع والتحطيم إلىٰ الضحك منه وللتسلي به. وقد تجلىٰ ذلك في مغامرته مع الأسود الملكية إذ فتح باب القفص علىٰ أسد مفترس جائع ولكن الأسد لم يلق إليه بالًا. وفي النهاية يقيض له (دوق) عظيم تحقيق حلمه فيعامله معاملة الفرسان العظام ويحتفي به في وليمة فروسية كبرىٰ وينصب تابعه سانشو بانسا أميرًا علىٰ قرية صغيرة يتوهم المسكين أنها جزيرته المنشودة.

وتنتهي تجربة التابع الأمين بمأساة موجعة تقوده إلىٰ اعتزال الحكم.

وفي نهاية الرواية يتطوع أحد فرسان القرية لشفاء دون كيشوت من وهمه بعد أن شاعت قصته في البلاد. ويتحداه للمبارزة ويأخذ عليه عهدًا أن يقلع لمدة سنة عن فروسيته في حال انهزامه. وفعلًا يسقط دون كيشوت علىٰ أثر الطعنة الأولىٰ من منافسه ويعود إلىٰ بيته محطم القلب والجسم ويشعر أخيرًا بدنو أجله فينقطع عن قراءة الروايات ويعلن توبته ويكتب وصيته ويخص تابعه سانشو الأمين ببعض ميراثه وينص في الوصية علىٰ أن تحرم ابنة أخته من الميراث إن هي اقترنت بإنسان يقرأ روايات الفروسية أو تساور نفسه أحلامها.

تعليق على الرواية

تتألف رواية «دون كيشوت» من جزأين. وقد بدأ سيرفانتس في تأليفها بعد أن جاوز الخامسة والخمسين من العمر وعاش حياة مليئة بالتجارب المريرة. ويبدو أن الكاتب

كان ينوي صياغة القصة علىٰ شكل «حكايا وعبر»؛ بل لعل بعض الظروف المصادفة أثرت في تسلسل أحداثها. ولكن سيرفانتس لم يخصص للضحك والمزاح الصرف سوىٰ الفصول الخمسة الأولىٰ من روايته فقد أدرك هذا الكاتب العبقري منذ بداية الفصل السادس الإمكانات الهائلة التي يوفرها له الموضوع المنتقىٰ.

يسعىٰ سيرفانتس طوال الرواية إلىٰ إقناع القراء بأن السبب الوحيد الذي دفعه إلىٰ الكتابة كان الرغبة في الهزء من غباء روايات الفروسية وقتلها «بقوة الضحك». فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن إسبانيا شهدت ما بين عامي ١٥٠٨ و١٦١٢ ظهور حوالي مئة وعشرين رواية من روايات الفروسية معظمها لا ينطوي علىٰ قيمة فنية؛ نستطيع أن نثمن النضال الذي خاضه سيرفانتس ضد هذا النوع من الأدب. لكننا نعرف أن سيرفانتس بعد أن (يصفي الحساب) مع أدب الفرسان في الفصل السادس من الجزء الأول من روايته بتدمير مكتبة دون كيشوت ويقود بطله المجنون إلىٰ الاحتكاك بالواقع القاسي المحيط به، لا يحكم بصرامة علىٰ ذلك البطل فحسب؛ بل يحكم أيضًا علىٰ الظلم الاجتماعي المحيط به. ومع تطور الحدث يزداد تعقد السخرية فتتجاوز حدود الكتابة الفنية ويصبح طابع التعرية فيها أشد وضوحًا. وتظل هذه السخرية تؤدي دور حلقة الوصل الضرورية من أجل المحافظة علىٰ وحدة الحدث. غير أن سيرفانتس يضطر فيما بعد إلىٰ التمويه لأن اتجاه الرواية الناقد يكاد يوقعه في صدام مع محاكم التفتيش، فيلجأ إلىٰ اختلاق شخصية مؤرخ عربي من مانشا هو السيد أحمد بن هاله ويضع علىٰ لسانه بعض أحكامه الانتقادية. لقد كان سيرفانتس أبعد نظرًا من بطله دون كيشوت الذي دفع غاليًا ثمن غلطته حين تخيل أن الفروسية الجوالة يمكن أن تتلاءم مع جميع أشكال المجتمع. إن سيرفانتس الذي خبر بنفسه التناقض بين الحلم بالعصر الذهبي وبين الواقع الإسباني ولم ينس أن فيليب الثاني أقام في عام ١٥٥٩ أعمال حرق جماعي علني «للهراطقة» لا مثيل لها، كان مضطرًا للزوم جانب الحذر في كتاباته.

وقد تجلت عبقرية سيرفانتس في عملية انتقاء بطليه ذاتها، في انتقاء الفارس وتابعه. فليس من قبيل العبث أن اختار سيرفانتس أولهما من أوساط الإقطاعيين الأسبان المفلسين الذين ينتمي إليهم الكاتب نفسه. واختار الثاني من أوساط الفلاحين الذين لا أراضي لهم والذين كانوا يشكلون الكتلة الأساسية من سكان إسبانيا

آنذاك. إن صورتي دون كيشوت وسانشو بانسا اللتين تحملان عبئًا اجتماعيًا ضخمًا كانتا بالنسبة إلىٰ سيرفانتس إمكانات هائلة العمق والاتساع. فعلىٰ شفتي الفارس، ومن خلال قناع جنونه، أطلق سيرفانتس كل دروس السمو الأخلاقي والحكمة السياسية والنزاهة التي أراد قولها لمعاصريه. وضمن سيرفانتس تلك الدروس خبرته الحياتية الفنية وكنوز ثقافته الروحية التي جمعت جمعًا منسجمًا بين الماضي والتراث القومي الإسباني وبين أفضل منجزات النهضة الإيطالية. والتي تعايشت فيها ثمار الفلسفة الشرقية والعربية مع أفكار عصر النهضة تعايشًا رائع الانسجام.

ونطق سانشو بانسا بالحكمة الشعبية المتكدسة عبر القرون والتي وجدت أغنىٰ تعبير لها في الفولكلور الإسباني الذي يشكل أساسًا هامًا من أسس الرواية، وقد تجلت هذه الحكمة الشعبية بالشك الفلاحي المعافىٰ المنجذب أبدًا نحو الأرض، وهذا الميل نحو الأرض يفسر لنا أحلام سانشو بانسا المستمرة بامتلاك الجزيرة.

إن رواية سيرفانتس العظيمة هي، من حيث الجوهر، حوار مستمر بين الفارس وتابعه. فمن دون دون كيشوت لا معنىٰ لسانشو بانسا ومن دون سانشو لا معنىٰ لدون كيشوت وتبادل الآراء ضروري بالنسبة إلىٰ كليهما ضرورة حيوية؛ لأنه يؤدي إلىٰ اغتنائهما معًا وإلىٰ التوحيد المنسجم بين البدايتين: الفكر الإنساني السامي والحكمة الشعبية المعافاة.

إن تبادل الآراء بين البطلين واسع يشمل جميع المسائل الملحة في ذلك العصر وهو كثيرًا ما يتصف (لاسيما في الجزء الثاني) بطابع معروف ساطع. ومما يساعد علىٰ تشديد تأثير الرواية النقدي انتقاء مكان الأحداث، إذ تجري جميعها تقريبًا في قرية من أشد قرىٰ الريف الإسباني فقرًا في لامانشا بتلالها المقفرة وطواحينها ودروبها ونزولها وبين ساكنيها الجاهلين الطيبين التعساء ذوي الذكاء الفطري.

إن بطلي سيرفانتس لا يفترقان إلا مؤقتًا أثناء وجودهما في قصر الإقطاعي حيث يصبحان موضع سخرية حاشيته وأذنابه. غير أن هذا الافتراق يبرهن علىٰ متانة الصداقة التي تربطهما وعلىٰ خصوبة الاتحاد الذي يمثلونه. إن سانشو بانسا الذي يصدق عملية تنصيبه حاكمًا يظهر همة إدارية عالية. وتلك الفصول من الجزء الثاني التي تروي حكاية حكم سانشو ونصائح دون كيشوت الحكيمة إلىٰ تابعه قبل توجهه

لتسلم منصبه في الجزيرة، ليست سوىٰ نقد حاد للظلم الاجتماعي ولنظام الحكم المشوه في إسبانيا، ذلك الظلم وذلك النظام اللذين عانىٰ منهما سيرفانتس نفسه. وسرعان ما يقتنع الفارس بعدم جدوىٰ البقاء في بلاط الأمير ويتخلىٰ سانشو بانسا عن الحكم ويلتقي الاثنان ليرحلا عن القصر. وهنا ينشد الكاتب علىٰ لسان دون كيشوت نشيد الحرية، نشيد انتصار البطلين علىٰ العالم المحيط بهما، عالم الجشع والتطفل وحب الذات والتفاهة الروحية، والقسوة، ذلك العالم الذي لا تقتصر حدوده علىٰ قصر الأمير وسكانه الذين يثيرون القرف؛ بل يشمل واقع إسبانيا في القرن السابع عشر كله.

إن رواية سيرفانتس الخالدة ليست عزيزة علىٰ قلوبنا بسبب اكتمال صورتي دون كيشوت وسانشو بانسا فنيًا، أو بسبب كونها كتلًا من الأفكار والدم والدموع مصاغة في صورة فنية مذهلة فحسب؛ بل لأنها أيضًا تنطوي بالنسبة إلينا، نحن أبناء العصر الراهن، علىٰ أفكار لم يخب بريقها ولم تندثر ولن تندثر قيمتها. إنك وأنت تقرأ دون كيشوت تدهش رغمًا عنك من التقارب بين أفكار عصرنا الأساسية وأفكار سيرفانتس حول الدفاع عن الضعفاء والمضطهدين باعتباره واجب الإنسان المقدس، وحول العصر الذهبي «حيث الناس لم يكونوا يعرفون التملك»، بين أفكار عصرنا وآراء الكاتب حول العصر الحديدي والوطن والحروب العادلة وغير العادلة والسلام والحرية.

إن هذا «الجوهر» التقدمي في دون كيشوت هو الذي أجج حقد الفاشيين الإسبان علىٰ الرواية وكاتبها وجعلهم يحذفونها من تاريخ الأدب الإسباني باعتبارها تهدم الإيمان بالأصالة الإسبانية المقدسة.

ويسعىٰ رجعيو اليوم من شتىٰ الاتجاهات والمستويات إلىٰ تشويه الرواية الخالدة دون نجاح. إنهم يواصلون ذلك العمل القذر الذي بدأته الرجعية الإسبانية منذ أن كان كاتبها علىٰ قيد الحياة.

الأدب الإنكليزي في النهضة

مقدمة

كانت قفزة المسرح علىٰ يد شكسبير أبرز ظاهرة في الأدب الإنكليزي خلال عصر النهضة. وقد طمست هذه الظاهرة ما عداها من الظواهر في ذلك العصر حتىٰ أن المتتبع المتعجل لا يكاد يرىٰ شيئًا سواها تمامًا كما هو الشأن بالنسبة إلىٰ سيرفانتس في الأدب الإسباني.

شكسبير

ولد شكسبير[1] في بلدة ستراتفورد أون ايفون الريفية الصغيرة لأب حرفي وتاجر. لم يتلق سوىٰ تعليم ابتدائي. وعندما بلغ الصبي العشرين من عمره غادر بلدته التي ولد فيها ليظهر بعد خمس سنوات ممثلًا في فرقة مسرحية لندنية. وبعد أن جرب حظه في المسرح حاول أن يحصل علىٰ اعتراف الناس به كشاعر فنشر قصيدتين «فينوس وأدونيس» و«لوكريتسيي» *يقال إنهما لقيتا نجاحًا عند القراء المثقفين. غير أن الشعر لم يكن يحقق كسبًا يستطيع الإنسان أن يعيش منه. وهكذا عاد شكسبير إلىٰ كتابة المسرحيات لفرقته بمعدل مسرحية أو مسرحيتين في العام. ويجدر بنا أن نذكر هنا أن كتابة المسرحيات كانت أيضًا لا تدر علىٰ شكسبير دخلًا كبيرًا، وأن شكسبير كان يحصل علىٰ ما يعيش به من دخله كممثل ومساهم في الفرقة التي عدتها الأوساط المسرحية آنذاك أفضل الجمعيات المسرحية وأكثرها تضامنًا وانسجامًا.*

لقد بنت هذه الفرقة لنفسها مسرحًا كبيرًا أطلقت عليه اسم «غلوبوس» وفازت في عام ١٦٠٣ بلقب الفرقة المسرحية الملكية. وكان أعضاؤها يقدمون، في العادة،

(١) يقول المؤرخون أن ويليام شكسبير عمد في كنيسة ستراتفورد في عام ١٥٦٤.

عروضهم إلىٰ جمهور المدينة المتنوع، أما في الأعياد فكانوا يقدمون حفلاتهم المسرحية في البلاط.

وهكذا تتالت الأعوام وشكسبير يكتب المسرحيات ويشترك في أدائها (وفي أداء المسرحيات التي يكتبها الآخرون أيضًا)، ويدخر النقود ثم يحولها إلىٰ أملاك ثابتة في موطنه ستراتفورد. وحين جاوز الأربعين اعتزل مهنة التمثيل وعاد إلىٰ ستراتفورد حيث اشترىٰ أكبر بيت حجري في المدينة فقضىٰ فيه الأعوام الأخيرة من حياته بين أعضاء أسرته (زوجته وابنتيه وابنه هاملت الذي توفي في الحادية عشرة من عمره) وتوفي شكسبير عن اثنين وخمسين عامًا ودفن في الحرم المحلي باعتباره واحدًا من أعظم مواطني مدينة ستراتفورد.

من الذي كتب مسرحيات شكسبير

هناك تنافر بين حياة أبطال شكسبير الساطعة المليئة بالأحداث وبين حياة مبدعها الرتيبة العادية. وهذا ما دفع المتشككين إلىٰ التساؤل عن الكيفية التي استطاع بها هذا الممثل الصغير الذي لم يحصل علىٰ ثقافة جامعية كتابة مسرحيات تحتوي علىٰ كل تلك الأحداث غير العادية، وعلىٰ كل أولئك الأبطال والعواطف الجامحة، أنهم لم يصدقوا أن إنسانًا لم يتم تعليمه الجامعي يستطيع أن يضمن أعماله الأدبية أفكارًا عميقة مازالت إلىٰ يومنا هذا تنتزع إعجاب أعظم المفكرين. ومن الطبيعي أن يبدو ذلك مستحيلًا في نظرهم ماداموا يطابقون بين العقل والموهبة وبين الشهادات والألقاب العلمية.

بل لقد وجد من أراد أن ينتزع من الممثل المتواضع ابن بلدة ستراتفورد حتىٰ تسميته مؤلفًا للأعمال التي أبدعها. وقبل هؤلاء نسبة تلك المسرحيات إلىٰ الفيلسوف فرنسيس بيكون أو إلىٰ أي ارستقراطي مثقف في ذلك الزمن مثل الأمير أوكسفورد أوداربي أولايتليند. ولكن تلك الرومانتيكية المزيفة التي عقد المتشككون لواءها فوق هامة كاتب المسرحيات الشهيرة، لا تقربنا من الحقيقة بل تبعدنا عنها.

خصائص تقنية في مسرحيات شكسبير

إن مسرحيات شكسبير بالنسبة إلينا ظاهرة عظيمة من ظواهر الأدب. وكثيرون

يظنون أن شكسبير كتبها لتنشر. ولكن ما يميز مسرحيات شكسبير حقًا هو أنها لم تكتب لتقرأ؛ بل إن كوميدياته وتراجيدياته مكتوبة علىٰ شكل حوار معد للإخراج المسرحي.

هكذا أبدع شكسبير مسرحياته، ولذا فهو لم يسع حتىٰ إلىٰ رؤيتها مطبوعة.

كتب شكسبير مسرحياته لفرقة بعينها. وكل دور فيها كان مكتوبًا لممثل محدد روعيت قدراته أثناء كتابة الدور. حتىٰ عدد الشخوص الرئيسية في تلك المسرحيات كان يتوقف علىٰ عدد أعضاء الفرقة.

فعلىٰ سبيل المثال، لم يكن هناك ممثلات في إنكلترا آنذاك ولذا كان الممثلون الأطفال يقومون بأداء الأدوار النسائية. وكان عدد هؤلاء الأطفال في فرقة شكسبير يزيد تارة وينقص أخرىٰ، ويمكننا تحديد هذه الزيادة وذلك النقصان من خلال عدد الأدوار النسائية في مسرحيات شكسبير المكتوبة في أعوام مختلفة.

وهاكم مثالًا آخر: كان عدد أفراد الفرقة لا يزيد عن ستة عشر ممثلًا. ولذا فإن شكسبير كان يلجأ، في حال كتابة مسرحية ذات شخصيات كثيرة، إلىٰ صياغة مسرحية بحيث يستطيع الممثل الواحد أداء دورين، أحدهما في البداية والثاني في النصف الثاني من المسرحية. كما راعىٰ شكسبير أيضًا كون الممثل الذي يؤدي دورًا كبيرًا يتعب في خلال العرض، ولذا نجد أنه نظم الأحداث بحيث لا يضطر هاملت أو فالستاف أو عطيل أو لير أو مكبث إلىٰ الظهور في كل مشهد. وراعىٰ شكسبير بالإضافة إلىٰ ذلك حالة المشاهدين العاطفية فجعل بعد المشاهد ذات التوتر الدرامي الشديد مشاهد مرحة مضحكة أشرك فيها المهرجين.

إن هذه الخصائص ما كانت لتنشأ في مسرحيات شكسبير لو لم يكن كاتبها يفهم العمل المسرحي بجميع تفاصيله ولو لم يكيف خياله المبدع بحسب ظروف المسرح الملموسة. مثل هذه الأمور لم تكن لتخطر ببال الفلاسفة والارستقراطيين لو أنهم ألفوا مسرحيات في مكاتبهم الهادئة. إن مسرحيات شكسبير ولدت علىٰ خشبة المسرح الشعبي في عصره وامتزجت بطبيعة ذلك المسرح إلىٰ حد يجعلنا الآن، وبعد أن اندثر تكنيك مسرح عصر النهضة، نستطيع تحديد صفات ذلك التكنيك إلىٰ درجة كبيرة من خلال قراءة تلك المسرحيات.

موازنة بين مسرح شكسبير والمسرح الكلاسيكي القديم

لقد كان من المستحيل علىٰ المرء أن يتعلم تذوق مسرح شكسبير في جامعات تلك الأيام. فالعلم الجامعي كان آنذاك ينظر باحتقار إلىٰ المسرح الشعبي ويدين المسرحيات التي تعرض من فوق خشبته إدانة قاطعة. كانت جامعات ذلك العصر تدرس نماذج من المسرحيات اليونانية والرومانية وخاصة المتأخرة منها. أما الكتاب ذوو الثقافة الجامعية فكانوا يكتبون مسرحيات للمثقفين يقلدون فيها تراجيديات سينيكا وكوميديات بلاوتوس وتيرينتسي. وعندما قدم كتاب مسرحيون جامعيون متخرجون من أكسفورد وكيمبردج إلىٰ لندن، أمثال مارلو وغرين وبيل وكيد وشرعوا يعيشون من كتابة المسرحيات للمسرح الشعبي؛ اضطروا إلىٰ نسيان قواعد الدراما التي تعلموها في الجامعة وإلىٰ الكتابة بتلك الروح التي اعتادها النظارة من عامة الشعب. لقد جددت هذه «العقول الجامعية» المسرحية بفضل موهبتها الشعرية أكثر من تجديدها إياها بفضل ثقافتها. وهيأت هذه «العقول» التربة لشكسبير فاستفاد من كثير من أساليب المسرح التي أدخلتها. غير أن الأمر الأهم من ذلك هو الموهبة الشعرية والمسرحية التي كان شكسبير يملكها والتي كانت تفوق مواهب من سبقوه جميعًا. لقد قلنا من قبل أن مسرح شكسبير نما علىٰ تربة وتقاليد المسرح الشعبي. وهو لا يدين للمسرح القديم إلا بالقليل. فالدراما الكلاسيكية القديمة تتميز بوحدة بنيتها الصارمة. الأحداث في المسرحية القديمة تجري، عادة، في مكان واحد وفي خلال فترة زمنية قصيرة لا تدوم أكثر من يوم، ولا تشتمل المسرحية القديمة علىٰ أكثر من حدث واحد يجري تصويره دون تشعب، بل إن الحدث في التراجيديا القديمة يبدأ قبيل الحل مباشرة.

أما مسرح شكسبير فلا يتقيد بأية أطر صلبة، المسرحية لا تصور حدثًا واحدًا بل سلسلة من الأحداث يرىٰ المشاهد من خلالها نشوء الصدام وتطوره وتعقده وحله مع جميع التفاصيل الممكنة الكثيرة. بل إنه في كثير من الأحيان يرىٰ حياة الإنسان كاملة ويشاهد مصائر جميع المشتركين في الأحداث إلىٰ جانب مصير البطل والبطلة.

وكثيرًا ما يصور شكسبير خطين، وأحيانًا ثلاثة خطوط، من الأحداث المتوازية. وقد يجد المرء أن بعض المشاهد غير مرتبط بالحدث الرئيسي، ولكن ذلك ضروري، علىٰ نحو خاص، من أجل إنشاء الجو الملائم ورسم الظروف الحياتية التي يتطور فيها الصدام التراجيدي أو الكوميدي.

إن مسرحيات شكسبير أشبه بالرسم في حين أن المسرحيات القديمة أشبه بالنحت ففي المسرحية القديمة تبدو شخصية البطل (أو البطلة) العظيمة الثابتة أشبه بتمثال رائع في حين أن مسرحيات شكسبير تحتوي علىٰ شخصيات متنوعة جدًا تجعل هذه المسرحيات أشبه بلوحات زاهية غنية بالألوان والتفاصيل المشوقة.

حدد العصر القديم المسرحية من حيث طابعها العام تحديدًا صارمًا. فكانت هناك إما مسرحيات مأساوية وإما مسرحيات هازلة - إما تراجيديا وإما كوميديا، أما عند شكسبير فيتعايش الجد مع الهزل، ففي تراجيدياته كثير من المزاح وفي كوميدياته تجري أحيانًا أحداث قريبة جدًا من المآسي.

لقد أدخل شكسبير علىٰ المسرحية مبادئ فنية هامة جديدة وكثيرة لم تكن موجودة في عالم الفن من قبل. فبطل المسرحيات القديمة، مثلًا، لا يمتلك سوىٰ صفة مهمة واحدة، أما بطل (أو بطلة) مسرحيات شكسبير فيمتلك صفات الشخصية الحية بكل غناها الروحي. أضف إلىٰ ذلك أن شكسبير صور أبطاله في تطورهم. وهذا التعديل الفني الجديد لم يغن الفن فحسب؛ بل أغنىٰ فهمنا لطبيعة الإنسان بوجه عام.

الحياة الاجتماعية والمسرح في عصر شكسبير

إن مثل هذه الاكتشافات الفنية لا يمكن أن يتحقق إلا علىٰ يد فنان عبقري، ولكن العباقرة يحتاجون أيضًا إلىٰ ظروف تساعد علىٰ نمو غرسات العبقرية التي زرعتها الطبيعة في نفوسهم. وكان من حسن حظ شكسبير أنه عاش في زمن ملائم للإبداع في جوانب كثيرة منه.

لا يمكننا أن نقول أن ذلك الزمن تميز بحرية كبيرة. فالملكية المستبدة كانت سائدة في انجلترا آنذاك. وكانت الفروق صارخة بين ثراء الصفوة وفقر الشعب. ولكن التغيرات شملت كل شيء. لقد تغير وضع الفئات المختلفة في المجتمع، فازدادت قوة الأثرياء من أبناء المدن وفقدت الكنيسة الجبروت الذي كان لها في الماضي وتوسع أفق الإنكليز الفكري لتزايد مغامراتهم ورحلاتهم البحرية بحثًا عن البضائع الجديدة والأراضي الجديدة.

ونشأت حرية نسبية بسبب تحرر الإنسان من القيود التي كانت تربطه ببيئة اجتماعية

معينة إلىٰ الأبد في العهد الإقطاعي. وراح الناس يغادرون أوطانهم بحثًا عن السعادة والثروة. بينما كرس بعضهم حياته للنشاط الثقافي.

لقد فتح العصر مجالات واسعة أمام شتىٰ أنواع النشاط الإنساني، وعلىٰ الرغم من أن السلطة كانت تتتبع الأمور بعين يقظة لتمنع كل تطاول علىٰ النظام القائم أو علىٰ شخص الملك، فإنها -أي السلطة- لم تكن تحد من مبادرات الناس في الأعمال التجارية أو العلم أو الفن.

ولذا فقد كان باستطاعة الفن أن يعالج التناقضات الحياتية بحرية. وكان ذلك باستطاعة المسرح بوجه خاص؛ لأن جوهره هو تصوير التصادمات الإنسانية. هكذا أصبح المسرح تسلية الشعب المفضلة. وبلغ عدد المسارح الدائمة في لندن في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر ستة مسارح، أضف إلىٰ ذلك أن الممثلين كانوا يقدمون عروضهم في الفنادق، وأن الفرق الجوالة كانت تجوب البلاد من أقصاها إلىٰ أقصاها. صحيح أن البوريتانيين حاولوا منع نشاط أولئك الممثلين ولكن الدولة كانت تحميهم ولا تحرم عليهم سوىٰ أمرين:

١- المساس بالملك والحكام الأحياء.

٢- المساس بالمعتقدات الدينية.

وقد التزم الممثلون بهذين الشرطين فكانوا يقدمون عروضًا مسرحية تصور مصرع يوليوس قيصر أو ريتشارد الثاني أو هنري السادس أو ما شابه ذلك، ثم يدعون المشاهدين في نهاية العرض إلىٰ الصلاة معهم والدعاء بدوام صحة الملكة إليزابيث التي كانت تحكم إنجلترا آنذاك.

وحل المسرح محل الكتب عند الشعب. وحول الكتاب المسرحيون إلىٰ حوار كل ما هو طريف ومشوق في الأدب القديم والجديد. وكان باستطاعة المرء أن يشاهد في الحفلات المسرحية حرب طروادة ومصرع الجمهورية الرومانية ومغامرات فرسان العصور الوسطىٰ وتاريخ حياة الملوك الإنجليز. لقد صور المسرح كل شئ بروح النظرة الإنسانية التي نشأت في عصر النهضة.

كانت الأخلاق الجديدة التي نادىٰ بها الإنسانيون تدعو الإنسان إلىٰ تطوير تلك الغرسات التي زرعتها الطبيعة في نفسه، وإلىٰ أن يكون دائم النشاط والحيوية وتدعوه

إلىٰ معاناة كل عاطفة والحصول علىٰ كل رفاه ممكن في الحياة. والفن الذي أبدعه الإنسانيون، بما في ذلك مسرحيات شكسبير، يصور أناسًا نشيطين أقوياء يتصفون بالعزيمة والتصميم ولا يهابون الأخطار. إن كلًا من أبطال ذلك الفن يريد إظهار ذاته كلها وتجربة جميع إمكانات الحياة. إنهم لا يعرفون حدًا لاندفاعهم في الحب أو في العلم أو في مراتب الدولة.

ولم يكن المشاهدون الذين يؤمون المسرح لمشاهدة أعمال شكسبير ومعاصريه ليهتموا بالأمور اليومية العادية. فالعصر الذي يعيشون فيه هو عصر البحوث العظيمة والمغامرات الجريئة. ونظارة المسرح الذين يعاصرون إمكانات الزمن اللامحدودة المتاحة للكثيرين، إن لم نقل للجميع، ويرون ارتقاء وسقوط الشجعان المغامرين، كانوا يريدون من المسرح أن يتلاءم مع شعور الحياة المختلج في نفوسهم. واستجاب المسرح لإرادتهم هذه، فكانت مغامرات الشباب الذين يتجاوزون جميع العقبات من أجل الالتقاء بالمحبوبة أو الرجال الذين تدفعهم الشهوة الجامحة إلىٰ الثروة والسلطة حتىٰ إلىٰ ارتكاب الجريمة، الموضوع الغالب في مسرحيات ذلك الزمن.

وهكذا قدم المسرح التسلية عن طريق عرضه الكثير من القصص المشوقة وأعطىٰ المعرفة بتصويره أحداث الماضي الحقيقية وأغنىٰ العقل والمشاعر بكشفه عن تعقد الحياة والطبيعة الإنسانية.

لقد كانت بعض جوانب هذا المسرح بسيطة إلىٰ أبعد حدود البساطة فخشبته ساحة خالية من الديكورات المعقدة، إذ يكفي وجود سرير لتحويلها إلىٰ غرفة نوم أو وجود عرش لتحويلها إلىٰ قصر ملكي. ومن أجل تصوير ملكة كان يكفي أن يخرج أربعة ممثلين يحملون السيف والترس. غير أن البدائية النسبية في الوسائل الظاهرية لم تمنع المسرح من أن يصبح مكان إبداع أعظم المسرحيات في تاريخ العالم.

إن فن شكسبير المسرحي يمتاز جوهريًا عن فن أساتذة المسرح الذين وجدوا تحت تصرفهم مسارح غنية بالديكور والوسائل الأخرىٰ التي تمكنهم من تصوير عصر الحدث ومكانه تصويرًا دقيقًا. وقد سد شكسبير هذا النقص في الوسائل الخارجية بالوصف الشعري علىٰ لسان شخوصه. وكان شكسبير يمتلك سحر الكلمة. فبضعة عبارات قصيرة يتبادلها الحراس في المشهد الأول من *«هاملت» تخلق عند المشاهد*

إحساسًا بحلول ليلة مشحونة بالقلق، وفي «الملك لير» تخلق كلمات الملك العجوز في السهب إحساسًا بهبوب العاصفة.

المسرحية التاريخية

ولكن عبقرية شكسبير لا تنحصر في قدراته علىٰ إرغامنا علىٰ إحساس جو الحدث الخارجي وطبيعته بقدر ما تنحصر في كيفية كشفه عن تعقد التصادمات الحياتية والطبائع البشرية.

إن شكسبير لم يتملك هذه المهارة دفعة واحدة. إنه يصور لنا في مسرحياته التاريخية المبكرة - «هنري السادس» و«ريتشارد الثالث» و«الملك جون» كثيرًا من الأحداث المسرحية وكثيرًا من الشرور الإنسانية، ويكشف لنا فيها بدقة عن آلية الحياة السياسية، ولكن أبطال هذه المسرحيات ذوو طبيعة غير معقدة فهم إما شريرون وإما ضحايا.

وأول مسرحية يصور لنا فيها شكسبير الملك شخصية إنسانية متعددة الجوانب هي «ريشارد الثاني» حيث يقدم لنا في هذه المسرحية صورة ملك طاغية تتكشف نفسه عن إنسانية عميقة عندما ينقلب إلىٰ ضحية.

غير أن عبقرية شكسبير في كتابة المسرحية التاريخية تتجلىٰ علىٰ أوضح وجه في «هنري الرابع» حيث نجد كل بطل من أبطال هذه المسرحية التي تصور الصراع علىٰ السلطة، شخصية متميزة فريدة. إن الميزة الأساسية في هذه المسرحية هي كونها لا تصور ما يجري في مقدمة المسرح التاريخي. في الطبقة العليا فحسب؛ بل تصور أيضًا ما يجري خارج أبواب التاريخ، حيث يعيش أناس بعيدون عن اهتمامات الدولة العظمىٰ. غارقون في همومهم الصغيرة والعادية جدًا. إن تصوير التاريخ علىٰ هذا النحو ونزع قناع الفخامة والتهويل عن وجهه، اكتشاف فني شكسبيري مهم إلىٰ أقصىٰ حد. ومما يزيد في أهمية هذا الاكتشاف أن شكسبير جسده في صورة ذات قدرة تعبيرية خارقة هي صورة الفارس المنهار فالستاف.

إن فالستاف مثال علىٰ ذلك التعقيد وذلك العمق اللذين يتصف بهما تصوير الشخصية الشكسبيرية. فليس هناك ما هو أسهل من تعداد عيوب فالستاف ولكنه مع

هذه العيوب كلها ليس شخصية منفرة؛ بل هو، علىٰ العكس من ذلك، جذاب ومحبب إلىٰ النفس. إنه، علىٰ كل حال، أكثر شخوص المسرحية جاذبية.

وسر الجاذبية التي يتصف بها فالستاف هو حبه الطافح للحياة. ففي صورته يتجسد انتصار الحياة علىٰ الواجب الأخلاقي والالتزام تجاه الدولة. وحبه للمشاكسة يضفي علىٰ كل تصرف من تصرفاته طابع المرح.

لو أن فالستاف كان جسدًا فقط لأثار التقزز في نفس المشاهد. ولكن كل ما فيه من عيوب نعرفها يختفي وراء ذكائه ومرحه. إنه يجعلنا عزلًا ويصد بمزاحه أي اتهام نوجهه إليه. وقدرته علىٰ الهزء بكل شيء، حتىٰ بعيوبه، ترغمنا علىٰ عدم تطبيق مقاييس صارمة بحقه كتلك التي نقيس بها سلوك الآخرين.

إن فالستاف في *«هنري الرابع» مهرج بين الأبطال*.

الكوميديا

بدأ شكسبير في الكوميديا، كبدايته في المسرحية التاريخية، بتملك الحدث الخارجي فكوميدياته المبكرة أقرب إلىٰ الأعمال الهزلية وموضوعاتها ليست أكثر من حكايات غرامية ذات صبغة رومانتيكية مليئة بالمغامرات وتقمص الشخصية لغير صفاتها والمغالطات والالتباس المضحك. هذا ما نجده عمومًا في كوميديات شكسبير *«جهود الحب الضائعة»* و*«حلم ليلة صيف»* و*«جعجعة بلا طحن»* وغيرها. ولا تتعقد الأحداث المسرحية إلا في *«تاجر البندقية»* و*«واحدة بواحدة»* حيث تسحق هذه الأحداث - *الطابع الرومانتيكي وتضفي علىٰ هذين العملين طابع القتامة*. ولكن هذه *السحب التي تتجمع في السماء لا تبقىٰ طويلًا بل سرعان ما تتفرق وتتلاشىٰ*.

إن كوميديات شكسبير تكاد تكون خالية من العناصر الانتقادية.

فالمضحك فيها لا يقترن بالسخرية من عيوب الأفراد أو عيوب المجتمع بأسره. إن هذا المضحك نتاج التحوير أو المصادفات الطريفة أو الالتباس. ويترافق المرح في كوميديات شكسبير مع الطابع الغنائي بل يتداخل معه في بعض الأحيان. وهذا يظهر بوضوح في «حلم ليلة صيف» وفي *«الليلة الثانية عشرة»* وغيرهما.

تختلف كوميديات شكسبير عن الأعمال الكوميدية التي سادت علىٰ المسرح منذ

أواسط القرن الثامن عشر وحتىٰ يومنا الحاضر. فالكوميديا بعد شكسبير تحمل طابع التعرية في أغلب الأحيان. أما كوميديات شكسبير فتتصف بالمرح الصرف. وهي في مرحها هذا تشبه مهرجانات العيد؛ لأنها تثير في النفس البهجة والغبطة. أضف إلىٰ ذلك أنها تشبه مهرجانات العيد لسبب آخر أيضًا.

بعد القرن السابع عشر تحول المسرح إلىٰ مؤسسة ثقافية مستقلة عن واقع الحياة اليومي. وقد ابتعدت هذه المؤسسة عن الحياة إلىٰ حد أنها أصبحت وسيلة لتسلية قسم ضئيل فقط من المجتمع.

غير أن الحال لم تكن كذلك في العصر القديم. فالعروض المسرحية في اليونان القديمة كانت جزءًا من احتفالات الجماهيرية. والشئ نفسه يمكن قوله عن المسرح الشعبي في العصور الوسطىٰ. وقد عاش شكسبير في مرحلة الانتقال مما جعل مسرحه يحتفظ بكثير من عناصر الاحتفالات الشعبية في الوقت الذي شرع يتحول فيه إلىٰ مسرح بالمعنىٰ المعاصر.

ولذا فنحن نجد في كوميديات شكسبير عناصر اللهو الشعبي الصريح. كما أن بعض عروض مسرحه الكوميدية كانت تجري في أيام أعياد محددة وهذا واضح من أسماء هذه العروض «*حلم ليلة صيف*» = عيد آيار، «*الليلة الثانية عشرة*» - *آخر ليلة في أعياد عيد الميلاد*.

كل ذلك يجعل من الصعب، بل من غير الضروري، تحديد موضوعات أغلبية كوميديات شكسبير. إن محتواها هو دائمًا الحب والصداقة وباعثها الإحساس البهيج بجمال الحياة وفرحة العيد.

ثمة صفة هامة أخرىٰ من صفات الكوميديا الشكسبيرية هي الإحساس بالقرب من الطبيعة. وليس من قبيل العبث أن ينال أغلب أبطال هذه الكوميديا سعادتهم في أحضان الطبيعة في الغابة.

إن التماسك وقوة الشخصية هما الصفتان اللتان تميزان أبطال وبطلات كوميديا شكسبير. ونخص هنا بالذكر البطلات الشكسبيريات الرائعات، الصبايا الجميلات المخلصات في الحب الصامدات في خضم الحياة الذكيات ذوات العاطفة المرهفة. وإلىٰ جانب هؤلاء الأبطال ذوي الصبغة الرومانتيكية يقدم لنا شكسبير مجموعة

كاملة من الشخوص الكوميدية «المهرجين».

إن الشعور الربيعي البهيج بلذة الحياة لم يبرز في أي من أعمال شكسبير مثلما تجلىٰ في كوميدياته.

غير أننا نعرف «شكسبير» آخر أيضًا هو ذلك الكاتب المبدع الذي كان يفكر بعمق تناقضات الحياة والذي كان يغضب من أعماقه لظواهر الشر التي يصطدم بها في الواقع. إننا نقصد بكلامنا هذا شكسبير مبدع التراجيديات الخالدة *«روميو وجوليت» و«هاملت» و«عطيل» و«الملك لير» و«مكبث»*.

التراجيديا

لقد كان شكسبير كاتبًا مسرحيًا موهوبًا منذ صباه عندما كتب تراجيديته العاطفية الرائعة *«روميو وجوليت» غير أن السنين أكسبت الكاتب العبقري خبرة كبيرة في شؤون الحياة انضجت أفكاره وأغنتها إلىٰ أبعد الحدود. ويستطيع المرء أن يلمس ذلك بسهولة عند الموازنة بين تراجيديات شكسبير المبكرة وتراجيدياته المتأخرة. كما يلمس المرء من خلال هذه الموازنة اختلافًا في مزاج الشاعر ونظرته العامة إلىٰ الأشياء. إن تراجيديا الشابين روميو وجوليت كلها نشيد للحب ينتهي بانتصارهما المعنوي علىٰ عالم الشر وعلىٰ العداوة بين أسرتي مونتيكي وكابوليتي. أما في التراجيديات التالية فالأبطال أقل جمالًا، ولكن الأمر الأكثر أهمية هو أن مصرع الأبطال لا يجتث الشر من العالم. إن طابع التراجيديات المتأخرة أشد قتامًا. وتراجيدية الحياة فيها عميقة إلىٰ حد لا مثيل له في التراجيديا من قبل شكسبير أو بعده. وإذا ما وجد المرء في هذه التراجيديات ملاحظات حول الحياة تغص بالمرارة والحزن فذلك ليس ناتجًا عن اخفاق مني به الكاتب أو مصيبة أصابته. فالأعوام التي أبدع فيها شكسبير هذه المسرحيات التراجيدية كانت أفضل أعوام حياته من جميع النواحي.*

ما الذي دفع شكسبير إذن إلىٰ ممارسة هذا اللون من الإبداع؟ أهو الاهتمام الفني المجرد ورغبة الكاتب في البرهان علىٰ أنه يجيد كتابة التراجيديا بمهارة لا تقل عن مهارته في كتابة الكوميديا والمسرحية التاريخية؟

إننا وإن سلمنا بذلك لا نستطيع، ونحن نتعرف علىٰ تراجيديا شكسبير إلا أن نشعر بوجود شئ أكبر من مجرد السعي إلىٰ تملك لون جديد من ألوان الفن المسرحي.

لقد كان شكسبير فنانًا ورجل فكر. إنه فكر كثيرًا في أمور الحياة والإنسان وجميع مسرحياته ملأىٰ بتلك الأفكار. كان شكسبير يرىٰ شرور الحياة باستمرار. ومسرحياته التاريخية حول مصائر الملوك الإنكليز وكذلك «يوليوس قيصر» تزخر بصور *تلك الشرور حتىٰ كوميديا شكسبير تظهر، إلىٰ هذا الحد أو ذاك أن الغيرة والحسد والحقد والقسوة ظواهر تعيق الحب والصداقة. ولكن شكسبير ظل في السنين العشر الأول من حياته الأدبية يؤمن بإمكانية انتصار بدايات الحياة الخَيِّرة علىٰ بداياتها الشريرة.*

غير أن الشر ينتصر في أغلبية تراجيديات شكسبير المتأخرة. قد يحدث أن يصاب الشر بهزيمة ظاهرية كما في مكبث فالشرير الذي استولىٰ علىٰ العرش يقهر في نهاية المطاف ولكن جوهر التراجيديا ليس في الصراع بين الملك السفاح مكبث وخصومه؛ **بل هو في وقوع ذلك الإنسان الجميل النبيل المتمتع بصفات البطولة الأصلية تحت سيطرة الهوىٰ الطائش وحب السلطة الذي دفعه إلىٰ ارتكاب الجرائم وإراقة الدماء.**

إن الدوافع الاجتماعية قوية دائمًا ومهمة في تراجيديات شكسبير. وإن عدم المساواة بين الطبقات والظلم الاجتماعي وطغيان السلطات، أمور تبدو واضحة في تراجيدياته إلىٰ حد يجعلنا لا نحتاج إلىٰ شرحها شرحًا مفصلًا.

لقد كان شكسبير، مثل جميع إنسانيي عصر النهضة، يرىٰ الإنسان (سيد الطبيعة) وشبيه الإله. وكلما ازدادت معرفة شكسبير بالحياة ازداد بعد الإنسان عن الكمال وضوحًا له. ولم يكن مقياس شكسبير الأناس الضحلين العاديين فنظر شكسبير كان يتوجه دائمًا إلىٰ الناس القيمين خلقًا الأذكياء النشيطين ذوي العزائم الصلبة والمواهب المتنوعة والشجاعة. وبين هؤلاء الناس العظماء حقًا، الموجودين في قمة السلطة والقوة كان يجد عدم الكمال والعيوب التي تفوق عيوب الناس العاديين جسامة وفظاعة.

من أين يأتي الشر إلىٰ نفس الإنسان وكيف ينفذ إليها؟ ما الذي يدفع الناس إلىٰ تخريب حياتهم وحياة الآخرين وإلىٰ زرع الموت والدمار من حولهم ثم الهلاك دون نيل السعادة الحقيقية؟

يستطيع المرء، إذا أراد، أن يستخلص مواعظ أخلاقية من مسرحيات شكسبير. ولكن هذه المواعظ ستكون مسطحة دائمًا وغير عميقة. باستطاعتنا أن ندين تردد هاملت وغيرة عطيل وطيش الملك لير وطغيان مكبث وتهالك أنطونيو علىٰ اللذة الجسدية، ولكن هل تكفي صفة واحدة، وإن كانت مصيرية بالنسبة إلىٰ البطل، لتحديد مستوىٰ شخصيته؟ طبعًا لا. وهنا يبرز فهم شكسبير للإنسان بكل شموله وقدرته علىٰ رؤية الشخصية الإنسانية بكل تنوعها وغناها.

إن لكل بطل من أبطال شكسبير شخصية غنية متعددة الجوانب. فهاملت يمتلك شخصية أمير حقًا. إنه مقاتل وعالم وشاعر يمتلك قوة تفكير هائلة ورقة إحساس تفوق الوصف. و«عطيل» قائد عسكري جميل النفس شديد الثقة بالناس نقي المشاعر صارم تجاه خيانة الآخرين ولكنه أشد صرامة في محاسبة نفسه علىٰ أخطائها. و«لير» ملك مطلق الصلاحية يتمتع بحب وإخلاص أفضل الناس وأشدهم تمسكًا بأهداب الأخلاق. أنه يبدو لنا في البداية مستبدًا طائشًا ولكننا نكتشف فيما بعد أنه إنسان كبير القلب طمست السلطة الكبيرة التي يتمتع بها أفضل صفاته الروحية، فلم تظهر إلا بعد أن أصبح هو نفسه ضحية الظلم والطغيان. و«مكبث» قائد عسكري موهوب وإنسان صلب قوي الإرادة شجاع في القتال شديد القسوة ولكنه إلىٰ جانب ذلك، رقيق النفس في كل ما يخصه هو نفسه. أما مالك نصف العالم القديم القائد «أنطونيو» فذكي بارع في السياسة ومقاتل متمرس أكسبته المعارك صلابة عظيمة ولكنها لم تقض علىٰ نضارة نفسه فهو يعشق الحياة الجميلة ويعرف لذة الحب الجارف الجامح.

إن جوهر مأساة أبطال شكسبير ليس موتهم. إنهم جميعًا لا يخافون الموت، ما عدا هاملت الذي عذبه سر الموت طويلًا ولكنه تغلب علىٰ الخوف منه أخيرًا. وهم جميعًا يواجهون الموت بهدوء بطولي فروميو وجوليت وعطيل وأنطونيو وكليوباترة ينتحرون أم الآخرون فيسيرون لملاقاة الموت بخطا ثابتة. حتىٰ مكبث الذي يظل يقاوم حتىٰ اللحظة الأخيرة، يتمنىٰ في قرارة نفسه مجيء النهاية التي تضع حدًا لآلامه. وعلىٰ الرغم من أن موت إنسان قيم حدث تراجيدي بحد ذاته، فإن مستوىٰ تراجيديات شكسبير ليس الموت الفيزيائي للإنسان وإنما موته المعنوي الأخلاقي. إن محتواها هو ما يدفع الإنسان نحو ذلك الدرب المصيري المنتهي بالموت.

بهذا المعنىٰ تكون مأساة هاملت الحقيقية بتحطمه، وهو الإنسان ذو الصفات النفسية الجميلة الرائعة، وعندما اكتشف جوانب الحياة الفظيعة - الغدر والخيانة وقتل الأقرباء. لقد فقد ثقته بالناس والحب وفقدت الحياة قيمتها في نظره. إنه يتظاهر بالجنون وهو علىٰ حافة الجنون فعلًا بسبب إدراكه فظاعة الناس الخونة مصاصي الدماء الحانثين بالقسم المرائين المنافقين وهاملت يجد في نفسه القدرة علىٰ النضال ولكنه لا يستطيع أن ينظر إلىٰ الحياة غير نظرة المتألم المفجوع.

ما الذي كان السبب في مأساة هاملت النفسية؟ إنها نزاهته وعقله وحسه المرهف وإيمانه بالمثل. فلو كان مثل كلاوديوس وبولونيا ولايرت وغيرهم، لاستطاع أن يعيش مثلهم فيغش وينافق ويتكيف مع عالم الشرور. ولكنه لا يستطيع الاستسلام وهو، في الوقت نفسه، لا يعرف السبيل إلىٰ النضال والانتصار.

وهكذا نجد أن مأساة هاملت تكمن في نبل طبيعته، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن عطيل. برغم أن الحادث هنا يختلف تمامًا: يرتكب عطيل جريمة فظيعة بقتله ديدمونة المحبة المخلصة التي هجرت أباها وتجاوزت اختلاف العرق وفارق السن. إنه ضحية ثقته المتناهية بالناس وسرعة انفعاله. أما ياغو الشرير فتستولي عليه رغبة نفث الشرور وتخريب حياة الناس ولاسيما المتفوقين نبلًا وطهارة. إنه يغذي غيرة عطيل بمهارة. ويعاني المغربي النبيل آلاما فظيعة بسبب اقتناعه بخيانة ديدمونة. وأخيرًا يتمالك نفسه (من وجهة نظره طبعًا) فيحكم علىٰ زوجه ويقتلها؛ لأنه ظن أنها دنست حبهما وحطمت أقدس علاقة بين الناس - تلك العلاقة القائمة علىٰ أساس الثقة والإخلاص.

وبعد أن يعيش عطيل مأساة الغيرة يكتشف أنه ارتكب جريمة مزدوجة حين صدق رجلًا شريرًا وأدلة مزيفة. إنه مجرم في حق حبه وفي حق حب ديدمونة وإخلاصها له وهي التي بقيت علىٰ حبها وإخلاصها له حتىٰ النفس الأخير.

إن عطيل يقتل نفسه ولكنه يموت مدركًا أن حب ديدمونة الذي أضاء حياته لم يكن وهمًا. وإذن فقد كان في حياته شئ رائع أصيل. ومأساته تكمن في كونه دمر ذلك الشئ الرائع بيديه حين وقع تحت سيطرة انفعال طائش. لقد أخطأ خطأ فظيعًا ولكنه كان مدفوعًا بأنبل المشاعر.

إن هاملت وعطيل يفقدان أمام أعيننا نفسيهما فقدانًا مؤقتًا ويصبحان ضحية ظروف قدرية ولا يستعيدان حالتهما الطبيعية من جديد إلا قبيل نهاية التراجيديا بقليل. أما الملك لير فنراه لأول مرة بعد أن تسلبه سلطتهُ فوق العادية نبلَ روحه الفطري ويبلغ اعتداده بنفسه حدًا يَتخلىٰ معه عن السلطة؛ لاعتقاده الجازم بقدرته علىٰ فرض الاحترام والتقدير من دون تاج ومن دون أملاك، وترغمه الحياة علىٰ إدراك خطئه الفظيع فيكتشف الحقيقة الرهيبة وهي أن قيمة الإنسان في المجتمع لا تنبع من ذاته؛ بل تأتي من ثرائه. فلا قيمة لمن لا يمتلك شيئًا وهكذا يصبح لير نفسه بين هؤلاء الذين لا قيمة لهم.

لقد جن لير بسبب انهيار جميع مفاهيم حياته السابقة. ثم استولىٰ عليه شعور جديد غريب عنه، هو شعور الاستسلام وحب التعساء جميعًا. ولكن بعد فوات الأوان. شعور أنه أعطىٰ بنفسه الأشرار والأنانيين السلطة والجبروت. وتموت كارديليا الطاهرة الرائعة التي تجسد الإخلاص في صورتها. وإذ يفقد لير ابنته الحبيبة مرة ثانية يفقد قدرته علىٰ الاستمرار في الحياة. ويموت أولئك الذين صنعوا الشرور جميعًا.

إن الاعتداد بالنفس والأنانية يقتلان أسرة لير كلها. ولكن فظاعة الحياة تتجلىٰ في كون تيارها لا يفرق بين المذنب والبريء، كون الشر الذي الذي يحمله الناس إلىٰ العالم أقوىٰ منهم فلا يستطيعون التكفير عن الذنب الذي ارتكبوه بحق أنفسهم وحق غيرهم.

ومكبث شرير ولكنه يختلف عن ياغو في عطيل أو ادموند في «*الملك لير*». *ياغو وادموند لا يعترفان بالخير. والشر بالنسبة إليهما طبيعي. وليس عندهما ضمير أو شرف. أما مكبث فيفرق بين الخير والشر. وهو يعرف أنه عندما يقتل دنكان يخالف قوانين الأخلاق التي يؤمن بقيمتها. أضف إلىٰ ذلك أنه يعرف قبل أن يرتكب جريمته، الآلام النفسية التي تنتظره وعلىٰ الرغم من ذلك يقرر الإقدام عليها. إن شيطان حب السلطة يتفوق علىٰ الضمير والخوف من العقاب الأخلاقي. ويفقد مكبث الطمأنينة إلىٰ الأبد بعد قيامه بجريمة القتل القذرة ويكف عن تصديق الآخرين ويستولي الشك علىٰ نفسه. فيشرع يرىٰ في كل من حوله أعداء محتملين فيبطش بهم دون رحمة. لقد توصل إلىٰ السلطة ولكنه فقد القدرة علىٰ الاستمتاع بها. إنه يثير الشعب والأمراء ضده*

ويستمر في المقاومة حتىٰ النهاية. ومكبث، حين يدرك فظاعة ما فعله وعدم جدواه بعد أن تحولت حياته إلىٰ كابوس دموي رهيب، لا يستسلم. حتىٰ عندما يرىٰ الجميع قد انقلبوا ضده يواصل النضال؛ لأن روحه روح بطل وإن كانت جرائمه تلطخها.

لا تكتفي تراجيديات شكسبير بتصوير مصرع الشخصية وانهيارها. إن أبطال هذه التراجيديات أناس غير عاديين يتمتعون بقوىٰ نفسية عملاقة. إنهم يخطئون ويسقطون ولكنهم، برغم ذلك يثيرون اهتمام المشاهد. ففيهم صفات وقدرات إنسانية لا يمكن إلا أن تجتذب المرء ولو قليلًا، وعلىٰ الرغم من أن هذه التراجيديات تكشف لنا عن عدم كمال الناس وعن أخطائهم وجرائمهم فإن الانطباع الذي تتركه ليس متشائمًا.

والسر في ذلك هو أن هؤلاء الأبطال يحافظون علىٰ قيمتهم الإنسانية حتىٰ في سقوطهم. **إن شكسبير لا يدفعنا إلىٰ مناقشة أبطاله أخلاقيًا بقدر ما يسعىٰ إلىٰ تقريبنا من فهم الطبيعة الإنسانية**، بغض النظر عن كون المشاهد مؤمنًا بالأخلاق الدينية أو متحللًا من قيد تلك الأخلاق. وفي تراجيديات شكسبير لا يبرز جبروت الإنسان فحسب؛ بل يتجلىٰ جماله أيضًا.

لقد آمن شكسبير بالإنسان ومن هذا الإيمان اغترف شكسبير الأمل بإمكانية الانتصار علىٰ الشر. والأفكار المتعلقة بذلك تملأ مسرحياته الأخيرة حيث تتراجع الواقعية تاركة المجال للأسطورة. ولحل تناقضات الحياة حلًا أسطوريًا، كما في *«العاصفة» حيث يؤكد انتصار البدايات الخيرة في الحياة.*

كان شكسبير يجمع بين موهبتين عظيمتين: القدرة علىٰ تجسيد الحياة تجسيدًا دراميًا فائق الروعة، والقدرة علىٰ سكب رؤيته للحياة في قالب شعري فريد، إن مسرحيات شكسبير لا توجد من دون الأحداث، ولكنها لا توجد أيضًا من دون الشعر. ووحدة الدراما والشعر في مسرحيات شكسبير الكوميدية والتراجيدية وحدة معنوية. لقد أحب شكسبير دائمًا أن يعبر عن أفكار أبطاله بصور شعرية «فمونولوجات» هاملت وعطيل والملك لير ومكبث تؤثر في النفس بقوة؛ لأن درامية الموقف تلاقي تعبيرها الملائم في أقوال هؤلاء الأبطال ذات القوة التعبيرية الشعرية الهائلة.

لقد استخدم شكسبير أشهر وسيلة فعالة يتغلب بواسطتها علىٰ فضول المشاهد السطحي تجاه أحداث المسرحية وينفذ إلىٰ روحه فيوقظ فيها قوة الخيال التي تساعد

المرء علىٰ رؤية العالم أفضل مما لو كان ينظر إليه نظرة عملية ذات أهداف تطبيقية.

واليوم عندما نقرأ مسرحيات شكسبير أو نشاهدها لا يقتصر إدراكنا علىٰ معرفة الأحداث والأبطال. بل ينشأ في نفوسنا إحساس عريض بامتلاء الحياة ونرقىٰ إلىٰ ارتفاع نرىٰ منه مالا نراه ونحن في غمرة حياتنا اليومية.

إن شكسبير أغنىٰ وأعمق من كل ما قلناه في هذه المحاضرات. ولا شك أن من يقرؤه سيكتشف الكثير من الأمور الرائعة التي لم يشملها حديثنا هذا. وستكون قراءة شكسبير بالنسبة إلىٰ من يتعرف إليه أول مرة جولة في عالم من الصور الفنية الرائعة. أما من يعرف شكسبير ويحبه، فسيبهجه حتمًا لقاء آخر مع هذا العبقري الذي أبدع مؤلفات غنية غنىٰ الحياة وعميقة عمق الحياة أيضًا.

الفصل الثاني

الكلاسيكية

مقدمة

كانت فرنسا بلدًا نموذجيًا للحكم المطلق الذي ظهر ليؤدي دور المركز في نشر المدينة والأساس في توحيد المجتمع وحققت الملكية المطلقة التي بلغت ذروة سيطرتها في عهد لويس الرابع عشر، توازنًا بين الإقطاعية والبرجوازية ومثلت دور الوسيط فيما بينهما. لقد انهزمت حركات المقاومة التي نظمها بعض الإقطاعيين الانفصاليين. وانهارت أيضًا حركة وحدة الطبقات في المدن (حرب المقاليع ١٦٤٨-١٦٦٣) التي سعت إلىٰ مقاومة السلطة المركزية. وسحق ريشيليه وما زارين تلك الحركة بقسوة ووطدا مركزية السلطة، وهذا ما أدىٰ إلىٰ انتصار الديكتاتورية العامة في جميع مجالات الحياة فراحت السلطة تسحق كل محاولة للتحرر وكل مبادرة حرة بحزم وقوة. وغدا الواجب أساس سلوك الإنسان الذي أصبحت الدولة شيئًا غريبًا عنه. وأصبح الخضوع للدولة والقيام بالواجب الذي تفرضه أفضل خصال الفرد. وهكذا فقد الإنسان حريته وغدا خاضعًا لقواعد محددة غريبة عن ذاته. ومقيدًا بقوة خارجة عن إرادته وبدت الدولة قوة توجه وتحدد سلوك الإنسان، وعقلًا عامًا يجب أن يخضع له الفرد ويعمل تحت تأثيره ساحقًا مشاعره.

لقد ساعد ازدهار الإنتاج الذي يحميه الحكم المطلق علىٰ تطور علوم الرياضيات والفلك والفيزياء وغيرها وهذا ساعد بدوره علىٰ انتصار الفلسفة العقلانية فليس من قبيل الصدف إذن أن أصبح رينيه ديكارت (١٥٩٦-١٦٥١) سيد الفكر وهو الذي صاغ أسس الطريقة العقلانية في بحثه (آراء حول المنهج ١٦٣٧).

هذه هي بإيجاز شديد، الظروف التي تكونت فيها نظرية علم الجمال عند

الكلاسيكيين ومارس الكلاسيكيون في ظلها إنتاجهم الفني.

يلاحظ المرء في المجتمعات ذات الطبقات المتناحرة عدم التساوي في نمو أجناس الفن وأنواعه. فثمة نوع من الفن يشغل المركز الأول. ففي عصر النهضة شغلت الفنون التشكيلية هذا المركز. أما في فرنسا في القرن السابع عشر فيشغل الأدب المكانة الأولىٰ ويأتي فن العمارة في المركز الثاني أما الرسم فلم يكن له آنذاك صدىً كبير خارج فرنسا وهذا ما جعل الكلاسيكيين يصوغون أسس نظريتهم في الفن معتمدين أساسًا علىٰ الأدب ولاسيما الأدب المسرحي.

كان نيقولا بوالو (١٦٣٦-١٧١١) أكبر منظري الكلاسيكية. وقد صاغ بوالو نظريته في كتابة (الأدب الشعري - ١٦٧٤) واعتمد في هذا الكتاب علىٰ فلسفة الشك (ديكارت) وعلىٰ أعمال كورنيه وراسين وموليير الفنية. إن العنصر الأساسي في مبادئ بوالو الجمالية هو تقليد الماضي في كل شيء. لقد التفت كورنيه وراسين في إنتاجهما الأدبي إلىٰ المواضيع القديمة فعلًا علىٰ الرغم من أنهما أعطيا تلك المواضيع معنىً معاصرًا. إن كتاب المسرح في عهد لويس الرابع عشر صوروا الوحدات الثلاث علىٰ نحو لا يدع مجالًا للشك في خطأ فهمهم للمسرحية اليونانية القديمة ولأرسطو الذي شرحها. وقد سبق لنا أن تحدثنا عن هذا الموضوع من قبل. ولكن لا مجال للشك أيضًا في أنهم فهموا اليونان القدماء علىٰ ذلك النحو الذي كان يتلاءم وفنهم. ولذا فإنهم ظلوا يلتزمون بما أسموه شروط (الدراما) الكلاسيكية بعد أن وضح لهم خطؤهم في فهم أرسطو.

لقد اعتمدت الكلاسيكية الفرنسية علىٰ الفن الروماني وصرفت النظر عن الفن اليوناني القديم الذي كان أكثر تحررًا وكمالًا. وكان النموذج المثالي الذي دعا الكلاسيكيون إلىٰ تقليده (اينيادة) فرجيل وكوميديات تيرينتسي وتراجيديات سينكا وأشعار هوراس وانصب اهتمام الكلاسيكيين بصورة رئيسية علىٰ روما الإمبراطورية. واستخدم بوالو الأدب القديم في النضال ضد علم جمال الباروكو وضد الفن الديمقراطي الواقعي. وهو يرىٰ في هذين الاتجاهين الفنيين تجسيدًا لحالة التفسخ وشذوذًا عن القواعد والقوانين.

ماذا يميز تفسير الكلاسيكيين الفرنسيين للأدب القديم

إن الميزة الأساسية لذلك التفسير هي في كونهم فهموا المبدأ القديم حول الانسجام بين العام والخاص فهمًا مغايرًا لتصور فناني عصر النهضة. فمن المعروف أن عصر النهضة فسر ذلك المبدأ علىٰ أنه الانسجام الداخلي الموجود في طبيعة الإنسان ذاته (علىٰ حد تعبير منظري ذلك العصر). ومن المعروف أن الكلاسيكيين يبحثون أيضًا عن الانسجام بين العام والخاص. ولكنهم يرونه في إخضاع الفرد لمبادئ الدولة. لذا فإن مقاييسهم الفنية تأخذ صفة الموانع الخارجة عن ذات الإنسان. وهذا الفهم ليس ناجمًا عن النظرة إلىٰ الحكم المطلق فحسب؛ بل هو ناشئ عن التشاؤم من التطور الرأسمالي الذي رأىٰ فيه الكلاسيكيون تعبيرًا عن فوضىٰ الميول الأنانية وآمنوا بحتمية التدخل من الأعلىٰ وضرورته للحد من تلك الفوضىٰ.

يبرز عند الكلاسيكيين تناقض واضح حين يدعون إلىٰ عبادة النظام وخضوع الإنسان إلىٰ نظام الحكم المطلق (وفي هذا يتجسد ضيق أفقهم الناجم عن ظروفهم التاريخية) ويطرحون في الوقت نفسه، قضية تربية الإنسان الاجتماعي القادر علىٰ ضبط النفس والعيش مع الآخرين جنبًا إلىٰ جنب والمتحلي بالاحتشام والفضيلة.

لقد قابل منظرو عصر النهضة بين (صور الماضي المشرقة) و(أشباح العصور الوسطىٰ) في سبيل إحياء حقوق الإنسان في السعادة الأرضية وهذا ما جعل الإنسانيين يصرفون جل اهتمامهم إلىٰ مسائل جمال الإنسان وانسجامه وكماله. ذلك كان الجوهر الحقيقي للعالم والإنسان في نظرهم. إن الكلاسيكيين يتحدثون أيضًا عن جمال الإنسان وانسجامه وكماله. ولكن تفسير هذه المفاهيم كلها يختلف عندهم عما هو عند الإنسانيين فتفسيرات الكلاسيكيين تتميز بالعقلانية المثالية وبسيل من المصطلحات الهندسية الجافة.

هاهو ذا بوالو يبحث عن الأساس الموضوعي للجمال متممًا، علىٰ حد زعمه أبحاث القدماء ومنظري عهد النهضة. ولكن المرء يكتشف مثالية بوالو بسرعة. فالجمال في نظره انسجام الكون ومصدر هذا الانسجام هو البداية الروحية التي تنظم المادة وتقف منها علىٰ طرفي نقيض. ولذا فإن العمل الفني في نظر بوالو أرقىٰ من إبداع الطبيعة التي لا تصلح نموذجًا يسعىٰ الفنان إلىٰ بلوغه. ويطالب بوالو علىٰ الرغم

من أنه ينطلق من مبدأ المحاكاة بتنقية الطبيعة وتخليصها من البدائية الفظة، وتنظيمها بواسطة النشاط العقلي.

ويرىٰ بوالو أن العقل أرقىٰ ما في الوجود ويطالب الأعمال الشعرية بأن تأخذ بريقها وقيمتها من العقل.

«فلتكن الفكرة أغلىٰ ما عندكم

ولتهب الفكرة الأشعار بريقها وجمالها».

وهو يشترط في الشاعر الدقة وصفاء الذهن وبرودة الأعصاب والصبر والتفكير السليم ويعلن بحزم أن الجمال لا يوجد في غير الصدق وأن الوضوح هو مقياس الجمال. ويرىٰ بوالو أن بلوغ الجمال ليس ممكنًا إلا عن طريق العقل، إن العواطف لا تفسر الظواهر والأشياء الغامضة ليست جميلة. لذا فالعواطف لا يمكن أن تكون طريقًا لبلوغ الجمال. ويقود هذا المنطق بوالو إلىٰ إنكار فنية المواضيع المسيحية الدينية؛ لأنها لا تستند إلىٰ العقل.

ويطلب بوالو من الشاعر أن يسترشد بالعلم فقط وأن يصور ما هو عام مجسدًا إياه تجسيدًا نموذجيًا. وفي هذا المجال يطرح بوالو، قبل كل شيء، مسألة مطابقة الشخصية ذاتها. إن هذا المطلب ينجم مباشرة عن قانون وحدة الزمن. فما دامت الأحداث تجري في فترة زمنية واحدة لا تتجاوز اليوم؛ فإن الشخصية المرسومة يجب أن تظل مطابقة لنفسها أي يجب ألا تتطور. لقد كان بوالو ضد فكرة عرض الشخصيات من خلال تطورها وتكونها. وكان موقف بوالو هذا يتطابق مع واقع أغلب الشخصيات التي صورها راسين وموليير في مسرحياتهما والتي تميزت بالجمود وعدم التطور. وينجم عن رأي بوالو أن علىٰ الكاتب إهمال ظروف وشروط تكون الشخصية التي يصورها. وفي واقع الأمر نجد أن موليير لا يبحث أبدًا في الظروف التي جعلت أرباغون نموذجًا للبخل وطرطوف مثالًا للرياء. إن ما يهم الكاتب المسرحي هنا هو إبراز فكرتي البخل والرياء ومن ثم تصبح الشخصية معزولة عن الظروف وعن الزمان وعن المكان وتصبح نتاجًا لنشاط الفكر المجرد. هكذا يقترب النموذج الأدبي عند الكلاسكيين من المفهوم. ومن هنا نستنتج المبدأ الثاني من مبادئ النمذجة عند الكلاسيكيين وهو يتلخص في استخدام المنطق المجرد في إنشاء النموذج. وجوهر

هذا المبدأ هو اختفاء الصورة الفنية الحية الفردة والاستعاضة عنها بصفة واحدة من صفات الفرد، صفة يقوم الكاتب بتضخيمها حتىٰ تحجب كل ما عداها من الصفات والظلال الفردية فتتحول الشخصية النموذجية بنتيجة ذلك إلىٰ شخصية مجردة جافة. وهذا ما سيلاحظه بوشكين في مطلع القرن التاسع عشر فيقول موازنًا بين النماذج الأدبية التي أبدعها الكلاسيكيون والنماذج الأدبية عند شكسبير «إن النماذج التي أبدعها شكسبير ليست مجردة كما عند موليير، ليست نماذج عواطف معينة أو عيوب معينة. بل هي كائنات حية ممتلئة بالعواطف والعيوب ... إن المرائي عند موليير يسعىٰ وراء زوجة المرابي الذي أحسن إليه. ويأخذ الثروة تحت شعار الحفاظ عليها مستعينًا بالرياء. ويظل مرائيًا حتىٰ عندما يطلب كأسًا من الماء».

لقد ضيقت هذه الطريقة من إمكانات تجسيد العالم الموضوعي تجسيدًا فنيًا يتمتع بأهمية معرفية وعاطفية كبيرة، وأفرغت الشخوص الفنية من عمقها وقدرتها علىٰ الإقناع.

كانت عبادة الفرد (الملك مثلًا) منطلق الكلاسيكيين في فهمهم التاريخ لذا فإن الشعب كان محذوفًا عمليًا من مجال التصوير الفني عندهم. ولم يفسح الكلاسيكيون مجالًا لتصوير الشعب تصويرًا فنيًا إلا في الأدب الوضيع (الكوميديا). أما الأمور الخطيرة المتعلقة بالحياة السياسية والإدارة والحرب والعلاقات بين الدول فهي كلها من عمل الملوك والقادة البارزين في الدولة. هؤلاء هم صانعو التاريخ الحقيقيون، من وجهة نظر الكلاسيكيين، وفيهم الجمال. وهذه النظرة إلىٰ الملوك والعظماء جعلت أدباء المذهب الكلاسيكي يصورونهم في أبهىٰ اللوحات الشعرية. وأبناء الطبقة الراقية في أعمال أولئك الأدباء يتحلون بأسمىٰ العواطف وبالقوة الخارقة والقدرة الروحية العظيمة ويظلون أبطالًا حتىٰ عند اقترافهم الجرائم.

إن إهمال دور الشعب التاريخي أفقد الكلاسيكية القدرة علىٰ تجسيد الصدمات التاريخية الحقيقية وفهمها فهمًا صحيحًا. فالصدام التاريخي من وجهة نظر الكلاسيكيين صراع بين الهوىٰ والشعور بالواجب. بين العقل والعاطفة.

يعتقد الكلاسيكيون بوجود الجمال المطلق ويؤمنون بأن لقوانين الأدب أهمية شاملة وضرورية بالنسبة إلىٰ جميع العصور والشعوب.

ويرىٰ منظر الكلاسيكية بوالو أن النموذج الفني الكامل لا يمكن أن يكون إلا تراجيديا أو كوميديا وأن أي نموذج آخر هو انحراف عن الكمال. وهو يشترط لكمال النموذج الفني في هذا الجنس الأدبي أو ذاك أن يكون نموذجًا متناسبًا مع العقل.

ويصوغ بوالو بالاستناد إلىٰ قوانين العقل عدة قواعد جامدة للإبداع الأدبي أهمها قانون الوحدات الثلاث -المكان والزمان والحدث- ويعد ذلك من قوانين العقل نفسه.

غير أن المذهب الكلاسيكي علىٰ الرغم من كل عيوبه وضيق أفقه التاريخي أسهم إسهامًا جيدًا في تطوير الأدب والفن. وأفضل خدمة قدمها الكلاسيكيون هي إعلانهم سيادة العقل. لقد نصبوا العقل حاكمًا أعلىٰ في الإبداع الفني، فوجهوا بذلك ضربة قاصمة إلىٰ الفوضىٰ الإقطاعية وإلىٰ تأثير الكنيسة المعنوي في نظرية الفن والممارسة الفنية. وقد سبق لنا أن ذكرنا أن بوالو طالب بحذف الأدب الكنسي من تاريخ الفن.

أضف إلىٰ ذلك أن الكلاسيكيين مهدوا السبيل بصورة غير مباشرة لانتصار مبدأ المواطنة البرجوازية بنضالهم ضد ميول الإقطاعيين الانفصالية. وعكسوا بصورة غير مباشرة أيضًا رغبة البرجوازية الوليدة بالقضاء علىٰ الفروق بين الفئات الاجتماعية. وليس من قبيل الصدف أن يصبح كورنيه وراسين الكاتبين المسرحيين المفضلين في عصر الثورة الفرنسية.

لقد طالب الكلاسيكيون بأن يعكس الفن أفكار الوطنية الشعور بالواجب وكبت العواطف الشخصية والشعور بالرأي العام والبطولة والنبل وقد جسد فنهم هذه الأفكار ودعا إليها.

صحيح أن القواعد التي صاغها الكلاسيكيون كانت متحجرة ولكن الكثير منهما مازال يحتفظ بقيمته حتىٰ يومنا هذا. فمن القواعد المهمة التي صاغها الكلاسيكيون مطالبتهم برسم النموذج رسمًا واضحًا دقيقًا وبتماسك هيكل العمل الأدبي ووضوح اللغة ودقتها وصدق الموضوع وتطابقه مع الواقع. هذه القواعد جميعها تنطوي علىٰ معنىٰ عميق وتستحق الدراسة والاهتمام إذا ما حررت من قوالبها المتحجرة. وحتىٰ قانون الوحدات الثلاث الذي حاربه الرومانتيكيون بعنف ليس خاليًا من العقلانية.

فهذا القانون يعبر عن ضرورة تصوير الظاهرة في علاقاتها المكانية والزمانية

والموضوعية ولكنه يعبر عن ذلك بقالب جامد ومشوه.

أثرت الكلاسيكية الفرنسية في نظرية الفن في البلدان الأخرىٰ وكان لها أتباع في إنكلترا وألمانيا وروسيا وغيرها من البلدان. وكانت الكلاسيكية تتكيف في كل بلد مع خصائصه القومية.

غير أن الكلاسيكية فقدت دورها الطليعي مع مرور الزمن وفي زمن تفتحها في فرنسا يتجلىٰ ضيق أفق هذا المذهب الأدبي الذي أدىٰ في النهاية إلىٰ انهيار الطريقة الكلاسيكية.

ولكن الكلاسيكية عاشت ما يشبه «البعث» بعد حوالي مئة عام من انهيارها وقد حدث ذلك «البعث» من أجل تحقيق مهمات تختلف طبعًا من حيث الجوهر عن المهمات التي عالجتها الكلاسيكية في القرن السابع عشر. فقادت الثورة الفرنسية وأحزابها والجماهير الشعبية الفرنسية هؤلاء جميعًا استخدموا الثوب الروماني والعبارة الرومانية من أجل تحقيق مهمة العصر من أجل التحرر من القيود وبناء المجتمع البرجوازي المعاصر . . . وما أن توطدت أسس النظام الاجتماعي الجديد حتىٰ طوىٰ الموت ذلك الماضي السحيق الذي بعث، ولم يبق للكلاسيكية أي دور تؤديه بعد الثورة الفرنسية فانهارت نهائيًا.

قلنا أن الكلاسيكية في فترة ازدهارها الأولىٰ وفي فترة بعثها المؤقت أسهمت إسهامًا كبيرًا في تطور الأدب وتقدمه وساعدت مبادئ الكلاسيكية التي جسدها الكتاب الطليعيون في أعمالهم الأدبية علىٰ تقريب الأدب من الحياة وعلىٰ تحقيق متطلبات النضال التقدمية تاريخيًا ضد بقايا إقطاعية القرون الوسطىٰ.

كان من الطبيعي أن نجد أن خيرة كتاب ذلك العصر كانت تخرج علىٰ قوانين الكلاسيكية وأطرها وقواعدها سعيًا وراء الدقة والكمال في تصوير الواقع. ومن بين تلك ( ) الموهوبة من الكتاب كان موليير.

موليير

ولد موليير واسمه الكامل «جان باتيست بوكلان» في عام ١٦٢٢. تلقىٰ موليير علومه في كلية كليرمون ثم درس الحقوق. غير أنه اختار مهنة التمثيل وأسس مع مجموعة من

الشباب «مسرح الروائع» في باريس في عام ١٦٤٣. لكن هذا المسرح لم يلق النجاح. وقضىٰ موليير زمنًا طويلًا يرأس فرقة مسرحية في الأرياف (١٦٤٠-١٦٥٨) إلىٰ أن حصل علىٰ إذن من الملك بتقديم حفلات فرقته المسرحية في المسرح الملكي في باريس.

بدأ موليير حياته الأدبية بكتابة المسرحيات الهزلية والكوميديات الخفيفة لتقوم الفرقة التي يقودها بتمثيلها. وتشغل المسرحيات الكوميدية الاجتماعية - النفسية مكانة بارزة في إنتاجه الأدبي. وهو يعالج فيها مسائل الحب المرتبطة بوضع الأسرة البرجوازية كما يعالج مسائل النفاق والرياء وغير ذلك.

ويتميز إبداع موليير بطابعه الديمقراطي فقد كان الكاتب ممثلًا للأوساط التقدمية في عصره ويتجلىٰ تحرره الفكري وموقفه الانتقادي من تفسخ «النبلاء» الأخلاقي بقوة في مسرحياته لاسيما في كوميديا *«دون جوان» وفي كوميديا «ميزانتروب» التي لا يضمنها موليير أية صفات كوميدية؛ بل يصور فيها ثورة «التسيست» الفردية فيعري من خلالها أخلاق عصره.*

كتب موليير أيضًا مسرحيات راقصة اجتماعية - معاشية تتخلل الأحداث المسرحية فيها فقرات موسيقية راقصة من هذه المسرحيات *«زواج بالإكراه» و«برجوازي بين النبلاء»*.

وقد ابتدع موليير هذا اللون من الكوميديا تلبية لرغبات البلاط؛ بل لقد اشترك في أداء هذه المسرحيات أناس مقربون من الملك واشترك الملك نفسه في بعض منها.

كان موليير واحدًا من رواد الواقعية المسرحية. صحيح أن صفات المسرحية الكوميديا الكلاسيكية برزت في أعماله من خلال تقسيمه الحاد لأبطال المسرحية إلىٰ أبطال إيجابيين وأبطال سلبيين ومن خلال جمود شخصيات مسرحياته وعدم تطورها. إلا أنه خالف قواعد المسرحية الكلاسيكية الصارمة فلم يتقيد بقانون الوحدات الثلاث وادخل اللغة الشعبية إلىٰ مسرحياته مما جعل لغة تلك المسرحيات متميزة بغنىٰ كبير وقوة تعبير عظيمة وجعل الحوار فيها يتسم بالحيوية المسرحية.

مات موليير فجأة في عام ١٦٧٣ بعد عرض مسرحيته الأخيرة *«المريض المزعوم» التي أدىٰ فيها دور أرغان. وبما أن موليير كان ممثلًا، وبما أن المجتمع لم يكن يحترم*

هذه المهنة آنذاك؛ فقد دفن ليلًا خارج أسوار المقبرة ومن دون أية احتفالات جنائزية. ولكن بعض مؤرخي الأدب يعيد ذلك إلىٰ أسباب أخرىٰ تتعلق بطبيعة إبداع موليير الانتقادية الحادة، إذ أن هجمات الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير علىٰ الارستقراطيين ورجال الكنيسة أثارت الكثيرين ضده وخلقت له عددًا كبيرًا من الأعداء الأقوياء. إن صيغة أعمال موليير الكوميدية لم تقلل من عمق نقده الاجتماعي وهو الذي جعل هدفه من الأدب «النفوذ إلىٰ الجانب المضحك في الطبيعة الإنسانية وتصوير عيوب المجتمع علىٰ خشبة المسرح تصويرًا مسليًا».

وسنعالج فيما يلي عملًا واحدًا من أعمال موليير المسرحية هو مسرحية «البخيل» التي عرضت في حياة موليير لأول مرة في عام ١٦٦٨ فلاقت نجاحًا عظيمًا ولا تزال تحتفظ به إلىٰ يومنا هذا.

البخيل

تعود هذه المسرحية من حيث تقاليدها الأدبية إلىٰ المصادر القديمة؛ بل إلىٰ أعمال الكاتب المسرحي الروماني بلاوتوس نفسه. وهي كوميديا شخصيات أي أن أحداثها المسرحية كلها تخدم قضية الكشف عن الصفة القائدة في البطل الرئيسي وهذه الصفة هي البخل.

تسعىٰ مسرحية البخيل مثل جميع المسرحيات الكلاسيكية إلىٰ هدف تربوي هو إظهار وجه البخل البشع وإثارة نفور المشاهد واشمئزازه من هذا العيب.

وتنطوي صياغة الفكرة الأساسية في هذا العمل المسرحي صياغة مسرحية علىٰ شرطية. فتسلسل الأحداث معقد ومتداخل تتخلله صدامات غير عادية وأخطاء غريبة. وكل ذلك داخل إطار من الشرطية الواضحة. كما أن أبطال المسرحية يتصفون بالشرطية إلىٰ حد كبير. فأمامنا تجريد واضح يتفق ومبادئ المسرح الكلاسيكي، ولكنه تجريد منفذ بمهارة من وجهة نظر فن المسرح. إنه يجعل فكرة البخل المجسدة في صورة أرباغون تبدو حسية.

صحيح أن موليير لم يصور شخصية الإنسان بكل تنوعها واتساعها؛ بل صور الصفة القائدة فقط في هذه الشخصية. إلا أنه يكشف عن منطق البخل بصدق هائل يجعل من

شرطية التصوير تأكيدًا لخط المسرحية الأساسي. إن أقوال الممثلين كلها بدءًا من أول كلمة ينطقون بها من فوق خشبة المسرح وحتىٰ الكلمة الأخيرة في المسرحية موجهة نحو الكشف عن البخل والسخرية منه.

لقد اجتذب البخل اهتمام الناس منذ القدم وصور الفنانون العظماء هذا العيب في نماذج فنية عظيمة جدًا. وبخيل موليير مضحك وتافه مثلما هي حال البخيل في المسرحيات القديمة، إنه يبعث علىٰ الاشمئزاز ولكنه ليس مخيفًا. وهذا ما يميزه عن صور البخلاء في كثير من الأعمال الأدبية التي عالجت هذا الموضوع. أرباغون، كما يصوره موليير شخصية كوميدية قبل كل شئ. وقد بيّن الكاتب الجانب المضحك في البخل وأرغم المشاهد علىٰ الضحك من هذا العيب.

إن الشخصية السلبية الأساسية في مسرحية موليير هي شخصية العجوز أرباغون وهي تجسد فكرة البخل. يعيش أرباغون وسط مجموعة من الناس الطيبين الشرفاء منهم الفتىٰ فالبير الذكي العاقل الذي أنقذ ابنة أرباغون ذات يوم فوقع في هواها. وأخذ علىٰ عاتقه دور المرائي الذي لا يليق به، وذلك من أجل أن يكون قريبًا من حبيبته. وايليزا ابنة أرباغون اللطيفة المتواضعة القادرة، برغم خجلها علىٰ الدفاع عن حقها في الحب. وكليانت ابن البخيل العجوز، وهو شاب مهذب بعيد تمامًا عن آراء أبيه ومبادئه في الحياة وخادم كليانت الشريف الذكي المخلص الأريب (لافلاش) إنه يسرق الصندوق المليء بالذهب من بيت البخيل ليقدمه إلىٰ سيده كليانت فيساعده علىٰ الزواج من ماريانا، وهي فتاة فقيرة ونبيلة وعاقلة مثل فالبير ويتضح في النهاية أنها أخته.

ويستلطف المشاهد أيضًا العم جاك الذي يعمل في آن واحد طاهيًا وحوذيًا عند البخيل فهو طيب القلب مخلص يتحمل صفعات سيده وضرباته ويبقىٰ رغم ذلك مخلصًا له مدافعًا يقظًا عن مصالحه.

حتىٰ فروزينا الخاطبة الخبيرة بشؤون الغرام والباحثة الدائبة عن الهبات تبدو أنبل بكثير من أرباغون البخيل.

إن جميع هذه الشخصيات تدور في فلك أرباغون الموجود في مركز أحداث المسرحية يشد اهتمام المشاهد إلىٰ شخصه. وأرباغون بخيل بلا حدود، بشكل أسطوري، بخيل إلىٰ درجة لا أخلاقية.

أرباغون بخيل وحسب. وهذا التركيز بحد ذاته أمر مضجر علىٰ المسرح لولا براعة موليير وموهبته الفنية. إن الكاتب لم يضطر إلىٰ إسباغ أية صفات أخرىٰ علىٰ شخصية البخيل. فقد ظل أرباغون بخيلًا فقط طوال فصول المسرحية الخمسة، حتىٰ في ذلك المشهد الذي يكتب فيه مفتش العدلية محضرًا حول سرقة صندوق الذهب فيسرع البخيل إلىٰ إطفاء الشمعة الثانية سعيًا وراء التوفير.

إن بخل أرباغون يظهر بأشكال متنوعة غنية بالألوان والظلال بحيث يملأ بمفرده المسرح ويستولي علىٰ اهتمام المشاهدين كله.

وأرباغون كثير الشك فهو يرىٰ في كل إنسان لصًا حقيقيًا أو محتملًا. إن الشك يسحقه تمامًا ويصل عنده إلىٰ حد غير معقول. وهو يعرف أنه بخيل ولكنه يخفي هذه الحقيقة بعيدًا حتىٰ عن نفسه؛ لأن البخل عيب يخجل منه البخيل نفسه.

وما من شك في أن المشهد الذي يكتشف فيه كليانت أن أباه يمارس الربا؛ يمتاز بالقوة وشدة التأثير. وفيه تبلغ المسرحية قمة تطورها. لقد كان كليانت مدمنًا علىٰ القمار تضطره الخسارة إلىٰ الاستدانة فيوسط أحد معارفه للتوصل إلىٰ أحد المرابين. ويكتشف أن المرابي والده. وتنشأ بينهما مشادة يكشف من خلالها موليير، إلىٰ جانب البخل، التربة التي تغذي هذا العيب والتي لا تنحصر في حب النقود، وإنما تتجلىٰ أيضًا في الوسائل المخجلة التي تجمع بواسطتها هذه النقود. وهنا يلقي موليير علىٰ لسان كليانت كلمته الشجاعة: «**من في نظركم أشد إجرامًا؟ أهو من يضطره الفقر إلىٰ الاستدانة، أم ذلك الذي يسرق النقود التي لا يجد لها مكانًا يخفيها فيه**».

إن موليير لم يقصد بذلك القول طبعًا ما قصده فيما بعد الاشتراكي الفرنسي برودون حيث قال: «**الملكية الخاصة سرقة**» فقد كان الفكر السياسي في عصر موليير بعيدًا عن هذا التصور، ولكن عبارة كليانت، مهما كانت معتدلة دوت في ذلك العصر بقوة كافية.

لقد أدخل الكاتب في سلسلة أحداث المسرحية المنافسة الغرامية بين الأب والابن فهما يحبان فتاة واحدة هي ماريانا. إن ذلك يبدو مصطنعًا بعض الشيء. ولكن موليير يلقي أضواء إضافية كثيرة علىٰ بخل العجوز من خلال ذلك الحب.

فأرباغون الذي يحلم بتزويج ابنته لأي رجل شريطة أن يتم ذلك دون تكليفه دفع

مهر لها يحلم في الوقت نفسه، بالحصول علىٰ مهر مقابل زواجه من ماريانا.

وتبلغ أحداث المسرحية ذروتها في (منولوج) أرباغون الذي يفقد صوابه بعد أن يسرق منه صندوقه المملوء بالذهب. إنه يشك في كل إنسان وكل شئ حتىٰ في نفسه. وموليير لا يصور لنا هذا المشهد بألوان تراجيدية، فالبخيل يظل فيه مضحكًا وتافهًا ثم تنتهي المسرحية نهاية مرحة. الشباب يحققون أمنيتهم بالزواج وماريانا وفالير يجدان أباهما، وحتىٰ أرباغون ينال في نهاية المسرحية قسطًا من السعادة إذ تعود إليه نقوده المسروقة فيذهب عن خشبة المسرح مطلقًا صيحته الجذلىٰ: «**فلأسرع إلىٰ صندوقي الحبيب**».

لقد كان موليير في مسرحيته «**البخيل**» وفي جميع مسرحياته الأخرىٰ متفائلًا مؤمنًا بانتصار الخير علىٰ الشر. ومهما كان العيب بشعًا فإن البداية الخيرة في حياة المجتمع أقوىٰ منه في نظر هذا الكاتب المسرحي الكبير.

الفصل الثالث

عصر التنوير

مقدمة

في القرن الثامن عشر تبدو بلدان أوروبا الغربية لوحة متنوعة من النظم السياسية. فالملكية المطلقة تختفي من إنكلترا وتتحول سلطة الملك فيها إلىٰ رمز لا يؤثر تأثيرًا جديًا في حياة البلاد السياسية. وتقتسم البرجوازية السلطة مع الإقطاعيين بعد أن تجرهم إلىٰ عجلة الأسلوب البرجوازي في إدارة الاقتصاد.

أما في فرنسا فتستمر الملكية المطلقة متمسكة بأسس الحكم الإقطاعي القديمة دون أي تنازل أمام النظام الاجتماعي الجديد.

بينما تعيش ألمانيا مجزأة إلىٰ إمارات وإقطاعيات صغيرة ضعيفة أكبرها النمسا وبروسيا ولكن الحكم المطلق لم يؤد هنا أي دور إيجابي، أي أنه لم يسر بألمانيا نحو الوحدة الاقتصادية والسياسية. ولذا حمل النضال ضد الإقطاعية في ألمانيا طابعًا معقدًا باقترانه مع النضال من أجل وحدة البلاد القومية.

وعانت إيطاليا، بالإضافة إلىٰ التجزئة، ما عانت من الحكم الاستعماري (أجزاء البلاد الشمالية كانت خاضعة لحكم النمسا) والاضطهاد البابوي الذي حطم أسس البناء القومي وعرقل وحدة البلاد القومية مما جعل النضال ضد الإقطاعية فيها أشد تعقيدًا.

إن طبيعة التطور التاريخي في هذه البلدان حدد دروب تطور الأدب فيها. لقد كانت المهمة الأساسية، أمام جميع بلدان أوروبا الغربية تقريبًا، في القرن الثامن عشر القضاء علىٰ الإقطاعية وهذه المهمة هي التي حددت الحياة الاجتماعية والفكرية في

المرحلة الجديدة. فالنضال الأدبي مهما كان متخلفًا في الظاهر عن النضال السياسي، لم يكن سوىٰ تعبير متميز عن جوهر ذلك النضال، وهذا ما برز واضحًا في انتقاء مواضيع الأعمال الأدبية في القرن الثامن عشر وفي انتقاء الوسائل الفنية لتجسيدها وفي أفكارها أيضًا.

وبما أن نضال القوىٰ الطليعية في أوروبا في القرن الثامن عشر كان موجهًا بصورة أساسية ضد الإقطاعية؛ فإن أدب هذه الفترة كان في أغلبه معاديًا للإقطاعية، لقد كان أدبًا تنويريًا.

مصطلح التنوير

إن مصطلح التنوير بمعناه العام هو تنوير الشعب وتعريف الجماهير الشعبية بالثقافة والعلوم والفن وتحرير وعيها من أوهام العصور الوسطىٰ.

وإلىٰ جانب ذلك يتميز مصطلح «التنوير» بمعنىٰ خاص محدد تاريخيًا عندما يقصد به تلك الحركة الفكرية التي سادت إبان المعارك الحاسمة بين البرجوازية والإقطاعية (لاسيما في القرن الثامن عشر) والتي كانت موجهة نحو القضاء علىٰ النظام الإقطاعي وأسسه الاجتماعية والاقتصادية ومؤسساته السياسية وأيديولوجياته وثقافته.

ونحن نعني بمصطلح «التنوير» الذي نستخدمه في هذه المحاضرات المدلول الخاص المحدد تاريخيًا.

عصر التنوير الإنكليزي

شغلت إنكلترا المكان الأول في تطور الاقتصاد الرأسمالي في القرن الثامن عشر وكانت إلىٰ جانب ذلك مركز تطور الثقافة البرجوازية وفيها ظهرت الأفكار السياسية لنظرية الأدب في عصر التنوير، وقد تركزت هذه الأفكار في ثلاثة مبادئ هي:

١- الانطلاق من الإنسان الواقعي - إنسان المجتمع البرجوازي في ذلك العصر. وهذا ما جعل نظرية الأدب في التنوير الإنكليزي تقوم علىٰ مبادئ حسية تجريبية مطعمة جزئيًا بالفلسفة المادية. إن سبب ميل المفكرين الإنكليز إلىٰ الحسية والتجريبية هو كونهم ينطلقون من نتائج انتصار الطبقة البرجوازية في الثورة ومن واقع نهوض هذه الطبقة الاجتماعي والاقتصادي.

٢- معاداة البوريتانية: فمن المعروف أن الحركة البوريتانية كانت تعادي الفن ولاسيما فن المسرح. إن المسرح في رأي البوريتانيين، يلهي عن الصلاة وينمي الكسل والتفسخ ويساعد علىٰ إفقار الناس والإخلال بالنظام . . . إلخ. وقد حاول المفكرون الإنكليز تخطي هذه النظرة البوريتانية البدائية.

٣- الفن هو الدليل المرشد إلىٰ الأخلاق الأصيلة الجميلة.

أعلام نظرية الفن في عصر التنوير الإنكليزي

كان أنطوني ايشلي كوبر شويستبري (١٦٧١-١٧١٣) أكبر منظري الفن بين المنورين الإنكليز، والأساس الفكري الذي تقوم عليه نظرية شويستبري هو معارضة أفكار البوريتانيين الجامدة التي تزعم أن الفن والجمال يبعدان المرء عن الفضيلة والحقيقة. إن العالم نفسه برأي شويستبري، رائع التكوين. والنقائص والشرور ليست موجودة إلا في أجزاء متفرقة منه. وهذا الرأي المتفائل يقوم علىٰ أسس اجتماعية عميقة ناجمة عن التقدير الإيجابي لفترة ما بعد الثورة في إنكلترا.

وعلىٰ الرغم من انسكاب الجمال في الكون كله. يتعذر علىٰ الإنسان أن يراه إلا إذا كان خيرًا. من هنا يستنتج شويستبري أن الجمال والفضيلة هما الشئ ذاته. إن الخير هو الجمال، والجمال هو الانسجام والتناظر. لذا فإن الفضيلة في جوهرها هي التوازن بين الميول والأهواء.

ويميل شويستبري في تفسير الجمال إلىٰ الأفلاطونية. المادة نفسها لا تحتوي علىٰ مبادئ النظام والشكل ولذا فهي قبيحة. إن مصدر الحياة والحركة والنظام هو الروح والروح الكونية هي منبع كل جمال ومصدر كل صياغة. والإنسان الذي يستشف بريق الجمال الأول بروحه؛ هو وحده القادر علىٰ تذوق الفرح الحقيقي والمتعة الروحية الصادقة.

إن مطالبة شويستبري الآخرين بالتوجه نحو العالم الأرضي وفهم جماله وسعيه لإيجاد أسس الجمال في نظام العالم وأسس الشعور الجمالي في خصائص الإنسان النفسية - كل ذلك يعكس اتجاه البرجوازية الإنكليزية العملي في فترة ما بعد الثورة، ويبرز دور الفن التربوي، الأمر الذي جعل أفكار هذا المنور دليلًا لديدرو والمنورين

الألمان الذين اقتفوا أثره وطالبوا بإظهار جمال الفضيلة والعلاقة العضوية بين الجمال والخير والحقيقة.

لقد أثر شويستبري تأثيرًا كبيرًا في تطور نظرية الفن من بعد في إنكلترا. وكان من أتباعه فرنسيس غيتشيستون (١٦٩٤-١٧٤٧) الذي طور أفكار أستاذه ولكن علىٰ نحو أقل انسجامًا.

يبتعد غيتشيستون جزئيًا عن عقلانية أستاذه؛ لأنه يعد الأمنية والنزوة والعاطفة عوامل أساسية في النشاط الأخلاقي والإحساس الجمالي. أما المعرفة فتؤدي في رأيه دورًا ثانويًا. ويتميز علم جمال غيتشيستون بصفات حسية علىٰ الرغم من أنه يدافع عن فكرة وجود استعداد فطري مسبق للخير والجمال عند الإنسان.

إن حسية غيتشيستون تظهر في تأكيده علىٰ أهمية العاطفة في كل ما يتعلق بالشعور الجمالي ولكن الميل الحسي - التجريبي في نظرية أدب عصر التنوير الإنكليزي ظهر واضحًا جليًا عند هنري هيوم (١٦٩٦-١٧٢٨) الذي تخطت شهرته حدود إنكلترا إلىٰ البلدان الأخرىٰ.

اعتمد هيوم كليًا علىٰ حسية لوك وكان منطقله التجربة فهو يقول: إننا لا نستطيع تكوين تصور عن أي شيء من دون الانطباعات الحسية، لذا فليس هناك أي مجال للحديث عن الأفكار الفطرية. أما اختلاف محتوىٰ التجربة فناجم عن اختلاف المشاعر. وتنقسم المشاعر إلىٰ فئتين عليا ودنيا. النظر والسمع من مشاعر الفئة العليا، أما اللمس والذوق والشم فمن مشاعر الفئة الدنيا. والمركز الذي تنتقل إليه الأحاسيس ليس أعضاء الحس وإنما الروح. إن المشاعر العليا في نظر هيوم، مرحلة وسط بين الإحساسات المادية الدنيا وبين مجال التفكير العقلي وهذه المرحلة الوسطىٰ هي مجال أجناس الفن المختلفة. ولكي يفهم الإنسان أهم مبادئ الفنون الجميلة فهمًا صحيحًا لا بد له من دراسة المشاعر العليا، أي السمع والبصر.

ويرىٰ هيوم أن الشيء الجميل هو ذلك الذي يؤثر في مشاعرنا العليا تأثيرًا حسنًا. ولكن الجمال في رأيه صفة ثانوية لا تمكننا من الحكم علىٰ صفات الأشياء نفسها. إن الشعور بالجمال في نظره، مسألة ذوق ولذا فهو يعتقد أنه من المهم جدًا بالنسبة إلىٰ منظر الفن أن يعرف الأشياء الوضيعة والأشياء السامية معرفة دقيقة. وأن يميز بين اللائق منها وغير اللائق.

إن هيوم مثل جميع المنورين الإنكليز يربط المفاهيم الجمالية بالمفاهيم الأخلاقية ويؤكد أن هناك نوعين من الأشياء الجميلة: الجميل بذاته والجميل بعلاقاته. وهذا النوع الأخير هو الذي يستدعي تصور الفائدة. وهو الذي يتم إدراكه عن طريق العقل، أما النوع الأول فندركه عن طريق المشاعر.

ويسلط هيوم نقده علىٰ علم جمال الكلاسيكيين ولاسيما قانون الوحدات الثلاث الذي يقيد الفن المسرحي. ويرىٰ هيوم أن مهمة الفن تلطيف الطباع وتربية الإنسان تربية جمالية وقد اجتذب هيوم بنقده الكلاسيكية ومطالبته بالصدق والطبيعية في الفن وتأكيده علىٰ الناحية التربوية في الفن وتوضيحه مفاهيم جمالية كثيرة؛ اجتذب اهتمام منظري الفن الألمان ليسينج وغيردر وشيللر وكانت.

وهكذا فإن علم جمال عصر التنوير الإنكليزي يمثل سعي البرجوازية ومطامحها ومن هنا ينبع تفاؤل هذا العلم واعتداله ونباهته وميله إلىٰ التجربة الحسية. لقد ساعد هذا العلم في توطيد الفن الواقعي وأثر تأثيرًا كبيرًا في الفكر الجمالي الفرنسي والألماني. ولكنه أهمل مع ذلك مسائل هامة في النشاط الفني، منها ظهور الرواية الواقعية (ديفو، سويفت، فيلدين) ولكنه برغم نقائصه لعب دورًا إيجابيًا سيبدو جليًا في دراستنا لعصر التنوير في فرنسا وألمانيا.

عصر التنوير الفرنسي

لقد أعدت ثقافة عصر التنوير في فرنسا أول ثورة برجوازية في البلاد. وكانت هذه الثورة الانتفاضة الكبرىٰ الثالثة البرجوازية ضد الإقطاعية. وما يميز هذه الثورة كونها ظلت مستمرة حتىٰ القضاء علىٰ الارستقراطية قضاء نهائيًا وهذا ما حدد طابع أفكار المنورين الفرنسيين وجعلها هجومية جذرية لا تعرف المساومة.

كان فرانسوا ماري فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨) مؤسس حركة التنوير الفرنسية. وكان شعار فولتير: العقل والعلم. وقد بذل عبقريته العظيمة وقواه كلها في النضال ضد النظم الإقطاعية والحكم المطلق والفوضوية. واستخدم فولتير المسرحية والرواية الفلسفية والشعر استخدامًا واسعًا في النضال ضد قوىٰ الشر والتخلف.

إن آراء فولتير أقل جذرية من آراء المنورين الذين تلوه. فقد كان مثله السياسي

الأعلىٰ دولة الحكم المطلق (المتنور) ونظرته إلىٰ الفن نظرة منورة - عقلانية. فهو يرىٰ أن المأساة الحقيقية مدرسة الفضيلة. والفرق بين التراجيديا وكتب المواعظ هو أنها «تعلم الفضائل بالأعمال» وهو يدعو في تراجيدياته إلىٰ الأفكار التنويرية.

ولكن التناقض الأساسي في آراء فولتير الفنية يكمن في محاولته صب الأفكار البرجوازية التنويرية الجديدة في القالب الكلاسيكي القديم. إنه يدافع عن قانون الوحدات الثلاث ويدعمه نظريًا. وقد كان ذلك سببًا في موقفه من شكسبير وعجزه عن فهم عظمته.

لقد عجز فولتير عن التحرر تحررًا كاملًا من قوانين الأدب الكلاسيكي ولكنه سار خطوات هامة في طريق واقعية عصر التنوير.

وعجز كذلك معاصر فولتير الكاتب العظيم ورجل المجتمع الشهير شارل لوي مونتيسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥) عن تأسيس الفن الجديد نظريًا. فهو يقف موقفًا مرتبطًا إلىٰ حد كبير بعلم الجمال التجريبي الذي أنشأه المنورون الإنكليز. ولم يستطع تحقيق هذه المهمة إلا الجيل الثاني من المنورين الفرنسيين وعلىٰ رأسهم المفكر الفرنسي الكبير ديدرو (١٧١٣-١٧٨٤) الذي بلغ في دراسته للفن عمقًا عجز عن بلوغه أي مفكر آخر في فرنسا في القرن الثامن عشر.

كان ديدور الشاب ينطلق من أفكار المنورين الإنكليز الذين تأثر بهم كثيرًا. إلا أنه كان دائمًا مفكرًا أصيلًا عميقًا أعطىٰ أفكار الإنكليز صيغة سياسية حادة تجعل من المشكوك فيه أن يقبل هؤلاء أفكارهم نفسها لو عرضت عليهم كما صاغها. لقد تحدث المنورون الإنكليز بتردد كبير عن الفن باعتباره يلطف الأمزجة وله في هذا المجال دور أخلاقي. ولكن ديدرو يطور هذه الموضوعة إلىٰ برنامج ديمقراطي ثوري كامل يعالج من خلاله تربية المواطنين فيؤكد علىٰ أهمية الفن الأخلاقية ويشير مباشرة إلىٰ واجب الفن في إصدار حكمه علىٰ العيب والشر والطغاة، ويطالب الفنان بأن يكون «قيمًا» علىٰ الجنس البشري وداعية للخير.

ويناقش ديدرو آراء الكلاسيكيين الذين وضعوا الشعب خارج حدود الجمال؛ لأنه في نظرهم بداية «غير عاقلة» لا مكان لها إلا في الكوميديا، فيدافع عن مصالح الجماهير الشعبية ويعلن أن الفن لا يصبح ذا محتوىٰ إلا إذا بحث عن مواضيعه في حياة الشعب.

ويعلن ديدرو أن الطبيعة أول نموذج للفن. وهي في قناعاته العميقة، أرقىٰ منه إذ لا يستطيع الفنان أبدًا أن يبدع إنتاجًا يفوق الطبيعة؛ لأن النسخة لا يمكن أبدًا أن تتفوق علىٰ الأصل.

والطبيعة بالنسبة إلىٰ ديدرو هي الواقع كله بما في ذلك الوسط الجمالي وهو يطلب من الفنان دراسة الإنسان بجميع علاقاته الإنسانية والاجتماعية والمعاشية والمهنية وغيرها من العلاقات المباشرة وغير المباشرة التي تؤثر علىٰ خصائص الإنسان الفكرية وبنيته الجسدية.

ويشير ديدرو إلىٰ أن الكلاسيكيين بنظرتهم الصوفية إلىٰ تركة العصور القديمة يصبحون ميتي العواطف عاجزين عن فهم القوانين الكامنة في الطبيعة.

ويعد ديدرو الفن نشاطًا معرفيًا مماثلًا للمعرفة العلمية فيقول:

«إن أسس الجمال في الفن هي نفس أسس الحقيقة في الفلسفة. ما هي الحقيقة؟ إنها تَطَابُق محاكماتنا العقلية مع إبداع الطبيعة. وما الجمال المقلد؟ إنه تطابق الصورة الفنية مع الشيء المصور ذاته». ويقول أيضًا علىٰ لسان بطلة أحد مؤلفاته: **«... أنا أعرف إن ما يسرنا ويؤثر فينا هو الحقيقة وحدها. وأعرف أيضًا أن كمال المسرحية في دقة تجسيدها للواقع وأن المشاهد إذ يتابع الصورة الوهمية يتخيل أنه يشاهد الواقع ذاته».**

إن هذا الآراء تشير إلىٰ تأكيد ديدرو علىٰ المطابقة بين الظاهرة وانعكاسها في الفن مطابقة تكاد تكون كاملة. ولكن المنور الفرنسي الكبير يطرح، إلىٰ جانب تلك الأفكار آراء مناقضة لها تمام المناقضة. يقول ديدرو: **«لا يجوز أن نقلد الطبيعة تقليدًا قريبًا جدًا من الواقع ..... هناك حدود يجب أن نقف عندها».**

ويقول أيضًا:

«فكروا فيما يسمونه المسرح الصادق، هل يعني أن يسلك الإنسان في المسرحية سلوكه في الحياة؟ كلا أبدًا. فالصدق إذا فهمناه علىٰ هذا الشكل؛ ينقلب إلىٰ تفاهة. ما الصدق الفني في المسرح إذن؟ إنه انسجام العمل والقول والوجه والصوت والإرشادات مع المثل الأعلىٰ الذي تجسده الشخصية التي أبدعها خيال الشاعر وزادها الممثل عظمة».

هل هذا تناقض ناجم عن عدم تماسك الأفكار؟ كلا مطلقًا. إنه تناقض تتصف به نظرة المنورين عمومًا إلىٰ الفن. إن المنورين يميلون إلىٰ الدقة في التقليد عندما يصورون البرجوازي الأناني تصويرًا واقعيًا. ولكنهم يقعون في مجال أخلاقي وتجريدي جاف عندما يحاولون تصوير ذلك البرجوازي نفسه رمزًا للفضيلة والبطولات. إن ديدرو ككل المنورين، يسعىٰ إلىٰ إيجاد التوازن بين الواقع والمثل الأعلىٰ، ولكنه يميل في نهاية المطاف إلىٰ المثل الأعلىٰ وهذا ما يظهر واضحًا في نظريته حول «النمذجة». فالنمذجة، في رأي ديدرو تتم عن طريق إبعاد الصفات الفردية وتثبيت جانب واحد من جوانب الشخصية. ونتيجة لهذا التجريد يصبح النموذج الفني تعبيرًا مجردًا عن كل عاطفة أو عيب أو صفة من صفات الشخصية الإنسانية. وهكذا يعود ديدرو إلىٰ الطريقة التي أتىٰ بها الكلاسيكيون طريقة التجريد المنطقي في «النمذجة».

يهتم ديدرو اهتمامًا كبيرًا بالمسرح باعتباره وسيلة للدعاية لأفكار عصر التنوير ويقدم بدلًا عن المسرح الكلاسيكي بمواضيعه القديمة وأبطاله الارستقراطيين وعقلانيته، مسرحًا ذا مواضيع معاشية، أبطاله عاديون وصوره مستوحاة من حياة (الفئة الثالثة).

ويرىٰ ديدرو أن هذا المسرح الذي يصور الإنسان العادي وهمومه الواقعية هو المسرح الوحيد القادر علىٰ أن يكون مدرسة للأخلاق.

ويطالب ديدرو في هذا المجال بتغيير شكل الدراما بحيث تصبح الأوضاع موضوع المسرحية الأساسي. أما الشخوص فمجرد عنصر تابع لها. إن هذا المطلب موجه ضد القوانين الكلاسيكية التي تدعو إلىٰ تصوير الشخوص فقط. لقد كان مطلب إظهار الأوضاع خطوة إلىٰ الأمام في تطور المسرح الواقعي ولكنه كان في الوقت نفسه نقطة ضعف في آراء ديدرو الفنية؛ لأنه في حربه من أجل (نموذجية الظروف) أضاع (نموذجية الشخوص) لقد كانت آراء ديدرو في الفن قمة ما توصل إليه عصر التنوير الفرنسي في هذا المجال.

عصر التنوير الألماني

إن أول ما يلفت النظر في عصر التنوير الألماني هو ذلك التناقض الواضح بين

التأخر السياسي والاقتصادي في ألمانيا وبين النهوض الفكري العظيم الذي تطور في ظروف مؤسفة حقًا. وهذا ما جعل المنورين الألمان يعرضون مسائل نظرية مهمة جدًا تحمل طابعًا عقليًا مجردًا؛ لأن حلها تم في ظروف الواقع الألماني المتخلف.

وقد كان ليسينج (١٧٢٩-١٧٨١) من أبرز المعبرين عن آمال الشعب الألماني ورغباته، كان أول كاتب ومنظر أدب ألماني طرح مسألة شعبية الفن.

بدأ ليسينج نضاله في سبيل واقعية الفن بتوجيه ضربة إلىٰ الكلاسيكية الألمانية التي كانت باعتمادها علىٰ الحكم المطلق في ظروف الدويلات الألمانية تقود حتمًا إلىٰ تبرير نظمه الفاسدة وإلىٰ ترسيخ دعائم الإقطاعية.

ويرىٰ ليسينج في الكلاسيكية تعبيرًا صارخًا عن الوعي العبودي الجامد. ويرىٰ أن الكلاسيكيين قد وضعوا بنظريتهم الجمالية - الأخلاقية صراع العواطف والحركة والقبح والصدامات الحياتية خارج حدود الفن. في حين أن الفن في العصر الحديث قد وسع حدوده، وبات يقلد الطبيعة المرئية كلها حيث لا يشكل الجمال سوىٰ جزء ضئيل منها. إن الصدق وقوة التعبير هما قانونا الفن الأساسيان.

إن الفن يجسد في رأي ليسينج الانسجام بين مصالح الفرد والوطن ولذا فهو لا يستطيع الاكتفاء بعرض الطبيعة عرضًا عامًا جامدًا مشذبًا، أي لا يستطيع الاكتفاء بعرض بطولات الإنسان؛ بل يجب عليه أن يظهر تناقضاته أيضًا. يجب علىٰ الفنان (أن يعلمنا ما يجب أن نفعل وما يجب ألا نفعل وأن يعرفنا بجوهر الخير والشر واللائق والمضحك. وأن يرينا جمال الأول في جميع مظاهره وآثاره، ويوضح لنا قبح الثاني).

إن المسرح في رأي ليسينج أفضل الوسائل وأشدها فعالية في نشر أفكار عصر التنوير لذا فإنه يطرح مسألة إنشاء مسرح جديد يختلف اختلافًا جذريًا عن مسرح الكلاسيكيين. ومطلبه الأساسي من المسرح هو الصدق إذ «لا يمكن أن يكون الكذب عظيمًا». ومن وجهة النظر هذه يهاجم ليسينج تصنع المسرح الكلاسيكي وعدم صدق نماذجه. ولغته المنمقة وعظمته الكاذبة ويهاجم قانون الوحدات الثلاث الذي تقيد به الكلاسيكيون تقيدًا صارمًا.

والصدق في مفهوم ليسينج يختلف عن الأمانة الواقعية التاريخية «فما يجدر بنا أن

نعرف في المسرح ليس ما فعله هذا الإنسان أو ذاك وإنما ماذا يفعل إنسان له طبيعة محددة في ظروف معينة».

إن أقوال ليسينج التي أوردناها تظهر بوضوح جوهر واقعية عصر التنوير التي لا تقوم علىٰ الأمانة في سرد الوقائع وإنما علىٰ «النمذجة». في منطق الشخوص.

تتكون في حياة ليسينج في ألمانيا الحركة الأدبية التي عرفت باسم «العاصفة والهجوم» وهي ظاهرة تنويرية غاية في التلون والتعقيد والتناقض وقد اقترب من هذه الحركة غوته وشيللر في بداية حياتهما الأدبية.

يبدأ نشاط غوته وشيللر في فترة الإعداد للثورة الفرنسية العظمىٰ ويستمر في فترة ما بعد الثورة وقد لاقىٰ ذلك انعكاسه المحتوم في آرائهما الفنية والفلسفية.

بدأ يوهان فريدريك شيللر (١٧٥٩-١٨٠٥) نشاطه الأدبي مؤيدًا جمعية «العاصفة والهجوم» وهو في مسرحياته المبكرة يعبر عن احتجاجه الغاضب علىٰ النظم الإقطاعية في ألمانيا. وموضوع تلك المسرحيات الرئيسي هو قضايا التحولات البرجوازية الديمقراطية والقضاء علىٰ البربرية الإقطاعية. وقد كانت هذه المسرحيات الثائرة سببًا في حصول شيللر علىٰ لقب مواطن شرف في الجمهورية الفرنسية.

إن شيللر يتقيد تقيدًا تامًا بتقاليد المنورين فيضع مسألة المسرح في المكانة الأولىٰ ويعد المسرح وسيلة لنشر الأفكار التقدمية وسلاحًا للنضال ضد العيوب وأعداء الحقيقة والعدالة.

ويناضل شيللر مثل ليسينج من أجل إنشاء مسرح قومي ويشير إلىٰ أن المسرح يلطف الأخلاق ويلجم العواطف المدمرة ويجعل المتعة أكثر رقة. وينتقد شيللر مثل ليسينج المسرح الكلاسيكي ويذود عن مبدأ حرية إظهار العبقرية الفنية ويخرق في مسرحياته المبكرة قوانين ذلك المسرح كلها.

ينتقد شيللر المجتمع البرجوازي انتقادًا عميقًا. ففيه تسود روح الاستغلال والخداع وتغدو (المنفعة رب العصر العظيم). إن قوىٰ الإنسان ومواهبه جميعها تهدر في هذا المجتمع ضحية ذلك الغرض الوضيع. ويقول شيللر:

«في هذا الميزان الفظ لا وزن لخدمات الفن الروحية المحرومة حتىٰ من التأييد. إنها تختفي من سوق العصر الصاخبة».

إن الرأسمالية في رأي شيللر تطور التكنيك والإنتاج والعلم ولكن الوجه الآخر لهذه العملية هو افتقار الإنسان روحيًا.

وفي مجال دراسة جوهر الفن يبتدع شيللر «نظرية اللعب». اللعب في نظر شيللر نشاط إنساني خاص يتميز بأنه حر علىٰ عكس النشاط المعاشي الذي تفرضه الحاجة علىٰ الإنسان. والفن لعب مبهج يقابل الحياة الجدية. إن شيللر بطرحه هذه النظرية ينتقد تقسيم العمل في المجتمع الرأسمالي. ففي هذا المجتمع الذي يسوده النشاط الجدي المفروض لا يبقىٰ غير جزيرة صغيرة لنشاط الإنسان الحر المبهج الذي يبعث في نفسه رغبة الخلق. إن التجسيد الفني عند شيللر مستقل عن الواقع وعن الحقيقة. إنه مرتبط بالمشاعر والأفكار ولكنه لا ينطبق عليها؛ بل هو «رؤيا جمالية» ناتجة عن اللعب.

يعقد شيللر موازنة بين الأدب القديم «الساذج» والأدب المعاصر «العاطفي»، محاولًا أن يحدد خصائص كل فن من فنون العصور المختلفة منطلقًا من الانسجام المفترض بين طبيعة المجتمع والحضارة القائمة فيه. في الماضي كان المثل الأعلىٰ منطبقًا علىٰ الواقع. لذا فإن القدماء قلدوا الواقع وجسدوا نماذجه تجسيدًا محايدًا دون أن يغوصوا في أغوارها. أما في الحاضر فلا يمكن تحقيق انسجام الشخصية إلا عن طريق الأفكار؛ لأن العصر الحاضر يتميز بانفصال المثل الأعلىٰ عن الواقع. إن العالم المعاصر لا يقف أمام الفنان كونًا رائعًا منسجمًا؛ بل هو فوضىٰ لا تستطيع ريشته التقاطها ولذا فإن زمن الإبداع «الطاهر قد ولىٰ» والأدباء المعاصرون يضعون في العمل الفني ذاتهم ومشاعرهم وقلوبهم وموقفهم من الواقع. ولذا فهم ذاتيون وشعوريون «عاطفيون»، ويستنتج شيللر من الموازنة بين الأدباء الساذجين والعاطفيين أن الساذجين «القدماء» يؤثرون فينا بطبيعتهم أما العاطفيون فيؤثرون فينا بأفكارهم. وهو يدعو في نهاية المطاف إلىٰ الجمع بين الأسلوبين؛ لأن كلًا منهما بمفرده عاجز عن استيعاب مثل الإنسانية الأعلىٰ في الجمال.

ولذا فهو يطلب من الفنان أن يتحلىٰ بصفتين:

١- يجب علىٰ الفنان أن يرقىٰ فوق الواقع.

٢- يجب عليه أن يبقىٰ في حدود العالم الحسي.

لقد أثرت آراء شيللر تأثيرًا كبيرًا في تطور الأدب اللاحق وظهر هذا التأثر واضحًا جليًا عند الرومانتيكيين.

أسهم يوهان وولف هانج غوته (١٧٦٤-١٨٣٢) إسهامًا كبيرًا في تطور الأدب وكان علَّامة رائعًا ومفكرًا موسوعيًا عظيمًا وقد احتوت مؤلفاته الفنية الكثيرة ومقالاته ورسائله وأحاديثه أفكارًا لا تضاهىٰ بثمن في مجال الأدب والفن.

بدأ غوته نشاطه مؤيدًا لجميعة «العاصفة والهجوم». وتميز إبداعه الأدبي منذ البداية بالعداء الشديد للإقطاعية والحكم المطلق في ألمانيا في ذلك العصر. وتنطلق نظرية غوته الفنية من فهمه لطبيعة المجتمع المتناقضة التي نشأت بنتيجة الانقلاب الثوري. وهي تقوم علىٰ افتراض خيالي مفاده أن الفن يستطيع تخطي عداء المادة الحياتية المعاصرة عن طريق تطوير الشكل الفني. وهذا هو مصدر اهتمام غوته الشديد بالشكل الفني. ولكن غوته، الذي كان يتمتع ببصيرة نفاذة تجاوز بسرعة ذلك التصور المحدود فربط بين مفاهيم نظرية الأدب السياسية وبين أهم مسائل العصر وراح يؤكد باستمرار ارتباط الفن بالتطور الاقتصادي والاجتماعي والسياسي. يقول غوته في مقال له عن شكسبير: «**إن شكسبير لم يكن ممكنًا في إنكلترا عام ١٨٢٤؛ لأن الكثير من عظمة شكسبير يعود إلىٰ عصره العظيم الجبار**». ويقول في مقال آخر: « .... إن الكاتب مثل الرجل العادي، لا يخلق تلك الظروف التي ولد فيها والتي يقوم فيها بنشاطه. إن أي إنسان، وإن كان عبقريًا، يفشل في بعض مؤلفاته بسبب عصره ... وينجح في بعضها الآخر بفضل ظروف معينة. ونحن لا يمكننا أن نتوقع ظهور كاتب قومي عظيم إلا عند أمة وصلت إلىٰ مستوىٰ معين من التطور».

واضح مما ذكرناه أن موضوع ارتباط الفن بالحياة التي تحدد، برأي غوته، محتوىٰ الفن وشكله وازدهاره وانحطاطه؛ هو الموضوع الأساسي في جميع أعمال غوته النظرية والفنية.

يرىٰ غوته أن العلم والفن لا يتعارضان؛ بل هما دائمًا نوعان مختلفان من نشاط الإنسان المعرفي. وهو يطلب من الفنان أن يقف في صف الطبيعة ولكنه يرفض في الوقت نفسه «**أن ينسخ الفنان نسخًا عبوديًا كل حرف من قاموس الطبيعة العظيم**» فالفن بطبيعته يتطلب التعميم بالنمذجة. ولكن يجب علىٰ التعميم الفني أن يلزم حدودًا معينة

تبقيه بعيدًا عن الرمزية الجافة. يقول غوته: «**إن الفرق شاسع بين أن يبحث الشاعر عن الخاص ليعبر عن العام وبين أن يستشف العام من الخاص**».

إن الطريق الأولىٰ تقود إلىٰ الرمزية، أما الثانية فهي طبيعة الأدب «الأصلية».

ومن الواضح تمامًا أن غوته في بحثه مسألة العام والخاص ينطلق من موضوعة عدم انعزال التفكير عن الواقع، حيث يظل غنىٰ التجربة الحياتية وعمق النفاذ إلىٰ جوهرها مقياس غوته الحاسم في تقوية التجسيد الفني.

لقد تكلم غوته كثيرًا عن واجب الفنان التربوي وأكد مرارًا كثيرة أن الفن الأصيل لا يؤدي دوره إلا عندما يعلم الإنسان كيف يتصرف تصرفًا سليمًا ويوقظ فيه الرغبة إلىٰ العمل الفعال من أجل توطيد الحقيقة والخير والجمال في الحياة.

وما دام دور الفن هو خدمة المجتمع فإن العنصر الحاسم بالنسبة إلىٰ أي عمل أدبي هو محتواه. لقد كان غوته مقتنعًا بأن المحتوىٰ هو الذي يحمل معه الشكل. وإن شكل العمل الفني لا يتحدد بحسب مشيئة الفنان؛ بل بحسب الظروف الاجتماعية التي يولد فيها ذلك العمل.

إن آراء غوته الفنية ملأىٰ بحب الإنسان والشوق المتأجج إلىٰ خلق الشخصية الكاملة المنسجمة وبالإيمان بقدرة الإنسان المبدعة اللامحدودة وبتمجيد العقل والحقيقة والخير والجمال وكل هذا قريب وعزيز إلىٰ قلب الإنسانية التقدمية بأسرها.

الفصل الرابع

العاطفية

كانت العاطفية الطريقة التي حلت محل الكلاسيكية في الإبداع الفني. لقد نشأت العاطفية في الغرب في ظروف اشتداد التناقضات بين الارستقراطية والبرجوازية التي لعبت دورًا تقدميًا في فترة النضال ضد الإقطاعية وحظيت الطريقة الجديدة بأسطع تعبير عنها في إنكلترا في أواسط القرن الثامن عشر. حيث كانت البرجوازية قد وصلت إلىٰ السلطة ولكنها مضت تواصل النضال ضد بقايا الإقطاعية ممثلة إلىٰ حد ما، الفئات الاجتماعية الوسطىٰ، معارضةً الارستقراطيين ونمط حياتهم بصمود البسطاء وفضائلهم.

وقد انعكس هذا الصراع في الأدب من خلال هجوم الكتاب العاطفيين علىٰ ضيق أفق الكلاسيكية الطبقي.

هكذا يطالب العاطفيون بتصوير الناس البسطاء في ظروف حياتهم اليومية معارضين بذلك المطلب الكلاسيكي بتصوير الدوائر الاجتماعية العليا في الأعمال الفنية الراقية، فيحل إنسان الطبقة الوسطىٰ، ابن البرجوازية المدنية في أعمال العاطفيين الفنية محل الملوك والأبطال والقادة العسكريين في الأعمال الكلاسيكية. وتحتل حياة الإنسان الشخصية الخاصة مركز الرواية في العمل الفني بعد أن كانت تحتله الأحداث التاريخية الاستثنائية.

وفي مقابل عدم اهتمام الكلاسيكيين اهتمامًا كافيًا بمشاعر الناس البسطاء وعواطفهم، ركز العاطفيون اهتمامهم علىٰ الكشف عن غنىٰ حياة الإنسان العادي وامتلائها.

وبعكس مطالبة الكلاسيكيين بارستقراطية اللغة الأدبية وجمالها المشذب؛ يطالب

العاطفيون بشعبية اللغة وتقريبها من لغة الكلام.

إن مبادئ العاطفية هذه - تصوير الناس العاديين في ظروفهم حياتهم العادية والكشف عن غنىٰ حياة الإنسان العادي وامتلائها وشعبية لغة الأدب كانت خطوة إلىٰ الأمام في صياغة أسس أدب العصر الحديث.

فقد أدت هذه المبادئ إلىٰ توسيع نطاق تصوير الواقع في الأدب وتعميق النفوذ إلىٰ حياة الإنسان الداخلية، مما جعل الأعمال الأدبية أقرب من حيث صيغتها ومحتواها إلىٰ فهم الجماهير الواسعة وأحب إلىٰ نفوسها.

ومع ظهور العاطفية ظهرت ألوان جديدة من الأدب الروائي منها:

مذكرات الرحلات، والرواية العاطفية والأعمال الفنية التي تحتوي مواعظ الأبطال وقد ساعدت هذه الأشكال الجديدة علىٰ شمول الفن لدوائر اجتماعية مختلفة وعلىٰ الكشف بوضوح أكبر عن عواطف الأبطال وأفكارهم ومشاعرهم.

وتتميز أعمال العاطفيين الملحمية باشتداد قوة العنصر الغنائي فيها. إن الكتاب العاطفيين الذين يتتبعون الحياة الداخلية لشخوص أعمالهم الفنية سعيًا وراء الهدف الأخلاقي الذي يشكل روح تلك الأعمال؛ يتدخلون تدخلًا نشيطًا في رواية الأحداث ويعبرون عن موقفهم نحو ما يصورون ويؤكدون تأكيدًا مباشرًا الموقف الذي يجب اتخاذه من أجل حل هذه القضية الأخلاقية أو تلك. ويمكن أن نذكر أمثلة علىٰ ذلك من أعمال الكتاب العاطفيين الإنكليز، التي تعد روايات ريتشاروسون من أفضلها. إن بطلة روايته «باميلا أو مكافأة الفضيلة» خادم يحاول سيدها اللورد التغرير بها. غير أن تعلق باميلا الشديد بأهداب الفضيلة، يؤثر تأثيرًا خيرًا في هذا الارستقراطي فيمتلئ قلبه إعجابًا بباميلا وتتغير نظرته إليها ثم يتزوجها في النهاية. وتروي لنا رواية أخرىٰ لريتشاردسون هي *«كلاريسا هارلو» قصة حب فتاة من أسرة برجوازية (كلاريسا) تحب الارستقراطي الجميل لوفلاس وتقع ضحية حبها لإنسان مستهتر متفسخ. ولكن علىٰ الرغم من اختلاف الأحداث في الروايتين فإننا نرىٰ في الحالتين مقابلة بين المشاعر السامية التي يتحلىٰ بها أبناء الطبقات الاجتماعية الوسطىٰ والدنيا وبين تفسخ نفوس الارستقراطيين وفراغها. ولكن هذه المقابلة لا تمضي أبعد من الموازنة الأخلاقية أما المعنىٰ الاجتماعي لذلك فلا يلقىٰ غير معالجة سطحية جدًا.*

غير أن العاطفية تكتسب صيغة الاحتجاج الاجتماعي الحاد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في فرنسا التي كانت علىٰ حافة الثورة البرجوازية. ولنا في أعمال روسو خير مثال علىٰ ذلك.

تعكس أعمال روسو احتجاج «الفئة الثالثة» ضد الإقطاعيين وقوانين الحياة التي وضعوها، ونحن نعرف جيدًا قول روسو في *«عقده الاجتماعي»: «يولد الإنسان حرًا ولكنه مع ذلك يرسف في القيود في كل مكان». إن روسو يخوض النضال ضد نمط الحياة الإقطاعية المنهار من مواقع حرية الإنسان التي يؤكدها.*

ففي رواية *«لويز الجديدة» يدافع الكاتب عن حق كل إنسان في مكانه في الحياة وعن حقه في السعادة. إن روسو لم يكن محللًا اجتماعيًا دقيقًا. إنه يتحدث عن الإنسان اللاطبقي الذي يشكل حقه في السعادة من وجهة نظر روسو قانونًا من قوانين الطبيعة. ولكن روسو خلاف ريتشاردسون، يضمن روايته نقدًا حادًا موجهًا إلىٰ أخلاق الارستقراطيين وإلىٰ نمط الحياة الإقطاعي وإلىٰ الأوهام الطبقية. إن تصوير اصطدام المحبين يولا الارستقراطية وسين - برئ المعلم الفقير بمفاهيم الطبقة السائدة وآرائها يتحول في «لويز الجديدة» إلىٰ هجوم شديد علىٰ كذب مدنية النبلاء وزيفها.*

ولكن تصور روسو المجرد عن الإنسان والمجتمع يحرم مؤلفاته التحديد الاجتماعي ويقوده إلىٰ فكرة خاطئة مفادها أن المدنية جنازة بمجملها.

أما في روسيا فقد كانت أهمية العاطفية التي نشأت في أواخر القرن الثامن عشر أقل من أهمية نظيراتها في أوروبا الغربية. ففي حين كانت العاطفية اتجاهًا أدبيًا مؤثرًا جدًا في الأدب الغربي الطليعي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر؛ كانت هذه المدرسة الأدبية في روسيا لا تمثل سوىٰ فرع من فروع الأدب تقابله اتجاهات المنورين الروس فون فيزين وراديشيف وكريلوف الذين مهدوا سبيل نشوء الواقعية النقدية في هذه البلاد. وكان السبب في نشوء تربة لتطور الاتجاه النقدي في الأدب الروسي في أواخر القرن الثامن عشر، حركة التحرر الفلاحية التي كانت ثورة بوغاتشوف أبرز مظاهرها.

غير أن المدرسة العاطفية لعبت دورًا تقدميًا بعض الشئ في تاريخ الأدب الروسي وقد برز ذلك عند الكتاب العاطفيين الروس في اهتمامهم المتزايد بحياة الإنسان

الداخلية وشعبية مواضيع أعمالهم الفنية وأبطالها ولغتها.

كان كارامزين من أبرز ممثلي الاتجاه العاطفي في روسيا. ولكن تقدمية أعمال كارامزين *«رسائل رحالة روسي» و«ليزا البائسة» و«نتاليا بنت الإقطاعي» النسبية ما لبثت أن اضمحلت عند أتباعه الكثيرين وتحول تأكيد عالم مشاعر الإنسان إلىٰ ذرف الدموع وحساسية زائفة تستند إلىٰ تصورات الإقطاعيين الوردية المترفة عن حياة الفقراء الشقية. حتىٰ لغة أعمال أتباع كارامزين ابتعدت عن لغة الشعب الحية باتباعها تقاليد الرقة الارستقراطية.*

ولذا فليس من قبيل الصدفة أن يتسلم الراية الأدبية من الكتاب العاطفيين في فرنسا كتاب واقعيون وورومانتيكيون ثوريون في حين أن الرومانتيكيين المتشائمين الرجعيين هم الذين ورثوا تقاليد المدرسة العاطفية في روسيا.

الفصل الخامس

الرومانتيكية

المقدمات التاريخية لتطور الرومانتيكية

إن ظهور الاتجاهات الأدبية التي أطلق عليها فيما بعد اسم «الرومانتيكية» وتطورها في مختلف البلدان؛ يجب تحديده بالعقد الأخير من القرن الثامن عشر والثلث الأول من القرن التاسع عشر. ولا بد لنا من دراسة هذا الاتجاه المتميز المعقد الذي وجد تعبيره في مجالات الفن المختلفة (الأدب والرسم والموسيقا)، دراسة وثيقة الصلة بتلك التغيرات الاجتماعية والتاريخية والسياسية العميقة التي حدثت في تلك الفترة محددة انهيار النظام الإقطاعي وقيام المجتمع البرجوازي. وقد كانت الثورة الفرنسية العظمىٰ (١٧٨٩-١٧٩٤) أكمل تعبير عن هذه العملية التاريخية. وكانت هذه الثورة لحظة انعطاف هامة في تاريخ الإنسانية، لاسيما في تاريخ أوروبا التي جرت في بلدانها الأخرىٰ (ألمانيا، روسيا، وغيرهما) عملية تفسخ الإقطاعية ونشوء العلاقات البرجوازية ولكن بوتائر أكثر بطئًا.

ولم يكن انهيار عالم الإقطاعيين وحضارتهم ونشوء علاقات اجتماعية جديدة إلا ليتركا تغيرات هامة في وعي الناس في جميع البلدان الأوروبية.

إن النظام البورجوازي الذي نشأ (أو الذي شرع ينشأ) لم يكن مقبولًا عند أنصار المجتمع الإقطاعي القديم الذي دمرته الثورة، كما أنه لم يكن مقبولًا أيضًا، وإن كان ذلك لأسباب مغايرة تمامًا، عند أولئك الذين نظروا إلىٰ الثورة ونتائجها من وجهة نظر مصالح الشعب وأمانيه.

وفي هذه الظروف الاجتماعية - التاريخية نشأ الاتجاه الأدبي الذي عرف فيما بعد باسم «الرومانتيكية».

تياران في المذهب الرومانتيكي

انعكس في الرومانتيكية المبكرة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر احتجاج أنصار المجتمع القديم السائر نحو الزوال ضد المجتمع الجديد، وكان ذلك هو الانعكاس الأول تجاه الثورة الفرنسية وحملة التنوير المرتبطة بها.

لقد خلقت التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية عند أنصار القديم التباسًا وضياعًا وخوفًا من المستقبل وحقدًا علىٰ النظم الجديدة والآراء الجديدة. فأضفىٰ ذلك علىٰ أدب هذا الاتجاه الرجعي بحكم موقفه التاريخي صفات اليأس والتشاؤم والغموض والاغراق في العودة إلىٰ الماضي البعيد والتخيل المرضي.

وانطلق من معسكر أنصار الماضي نداء بالعودة إلىٰ الوراء، إلىٰ تلك العصور التي سادت فيها الأوهام علىٰ العقل. وأكد ممثلو هذا المعسكر أن العقل علم الإنسان الشك وقتل في قلبه الإيمان وزرع في نفسه الاضطراب.

وخاض الرومانتيكيون الرجعيون نضالًا نشيطًا ضد أفكار عصر التنوير وعدوها سببًا في مرض روحي عظيم الفتك.

ولكن عدم الرضا عن نتائج التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر لم يكن مقصورًا علىٰ أنصار العالم الإقطاعي الذين حاربوا صراحة كل تقدم وكل قانونية تاريخية للعلاقات البرجوازية الجديدة.

إن الجزء الثوري والديمقراطي من المجتمع في البلدان الأوروبية المختلفة عبر أيضًا عن عدم رضاه من نتائج الثورة البرجوازية، ولكن أسباب عدم الرضا الذي عبر عنه الديمقراطيون كانت مناقضة تمامًا لتلك التي أثارت سخط أنصار الماضي.

فالثورة البرجوازية في أواخر القرن الثامن عشر حررت الشعب من قيود الإقطاعية ولكنها كبلته فورًا بقيود عبودية جديدة، هي قيود العبودية البرجوازية، قيود العبودية للمال.

إذا تأملنا نشوء المجتمع البرجوازي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر نجد أن ثمة تناقضًا عامًا برز في الأعوام الأولىٰ لنشوء المجتمع الجديد

وترك طابعه الثابت علىٰ كل تطور أيديولوجية هذا المجتمع وحضارته فيما بعد. فالمؤسسات الجديدة، برغم كل عقلانيتها بالقياس إلىٰ مؤسسات النظام القديم، لم تكن عقلانية بشكل مطلق. و«الأخوة» التي كانت أحد أركان شعار الثورة، انقلبت في التطبيق إلىٰ رياء وحقد ولدتهما روح المنافسة وحل شراء الناس محل الإكراه، وحلت النقود محل السيف. إن الجزء التقدمي من المجتمع وقف ضد الواقع البرجوازي بتناقضاته الصارخة - حيث أصبحت النقود مصدر السلطة الاجتماعية الأساسي وأصبح البرجوازي البطل الرئيسي الذي ينحصر تفكيره العملي الصاحي في سعيه إلىٰ الربح والإثراء - وقد لاقىٰ احتجاجه المشروع تعبيره في الرومانتيكية، ولكنها، كما سبق أن أشرنا، رومانتيكية ذات طبيعة مغايرة لطبيعة الرومانتيكية الرجعية.

لقد قدر الرومانتيكيون التقدميون (شيللي وبايرون وهيجو وجورج صاند) تقديرًا عاليًا مثل عصر التنوير والثورة وتقاليدهما. ومن أهم الأسباب التي دفعتهم إلىٰ الوقوف ضد النظام الجديد أنه كان معاديًا لمثل أولئك الذين نوروا الناس بأفكار الثورة.

وليس من قبيل المصادفة أن يرىٰ الرومانتيكيون الثوريون في ثورة أعوام (١٧٨٩-١٨٩٤) بداية ثقافة القرن التاسع عشر الطليعية كلها. فهيجو، مثلًا، يعلن أن «شعراء القرن التاسع عشر وكتابه جميعًا أبناء الثورة الفرنسية».

إن اتجاهي الرومانتيكية - الاتجاه الرجعي والاتجاه التقدمي - اتجاهان متناقضان من حيث توجههما الفكري.

ولكن لا يجوز أن يغرب عن بالنا تعقد هذه الظاهرة وإلا وقعنا في نوع من التبسيط المتبذل. فالرومانتيكية، كمزاج، نتاج معقد وانعكاس غامض، بهذا القدر أو ذاك، لجميع ألوان العواطف والمشاعر التي تستولي علىٰ المجتمع في المراحل الانتقالية، ولكن أهم ما في الرومانتيكية هو ترقب الجديد والقلق من عدم معرفته والسعي المتوتر المتسارع للكشف عن عنه.

وتقسيم الرومانتيكية إلىٰ اتجاهين أساسيين يجب أن ينطلق من تحديدها الاجتماعي التاريخي ومن تحديد خصائصها باعتبارها طريقة من طرق الإبداع الفني.

لقد خاض ممثلو الرومانتيكية الرجعية في أوروبا (شاتوبريان ونوفاليس وغيرهما)

نضالًا لا هوادة فيه ضد الفكر التقدمي الذي ولد مع الثورة وضد المجتمع الجديد الذي نشأ نتيجة لها.

وعكس الرومانتيكيون التقدميون (بايرون وشيللي وهيجو وجورج صاند) في إبداعهم مصالح جماهير الكادحين الواسعة، وكان إبداعهم مشحونًا بالروح الديمقراطية، وكثيرًا ما كان مرتبطًا بالنضال الثوري وحركات التحرر الوطني وتعاليم الاشتراكيين الطوباويين الأوائل (سان سيمون، وفورييه واوين). وقد حملت أعمال الرومانتيكيين التقدميين طابعًا ثوريًا واضحًا في بعض الأحيان، مما يجعل مصطلح «الرومانتيكية الثورية» صحيحًا وصالحًا بالنسبة إلىٰ أدباء مثل بايرون وشيللي.

ولكننا لا نستطيع، في الوقت نفسه، أن نتجاهل أن قضايا الثورة الشعبية والشعب الثوري قد عولجت عند بعض الكتاب الرومانتيكيين التقدميين معالجة متناقضة في فترات إبداعهم المختلفة (هيجو، جورج صاند).

سبق أن أشرنا إلىٰ أن ظهور الرومانتيكيين الرجعيين في جميع البلدان كان في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر بصورة أساسية.

أما بروز الرومانتيكيين التقدميين فكان في فترة متأخرة عن ذلك، أي في نهاية العقد الأول وفي العقدين الثاني والثالث من القرن التاسع عشر، إذ أخذت التناقضات الأساسية في المجتمع البرجوازي تظهر للعيان علىٰ نحو أشد وضوحًا.

الأسس الفلسفية للرومانتيكية

ليست الرومانتيكية مجموعة من الأساليب الفنية، ولا يمكن حصرها بتسلسل الأحداث الخيالي والتداخل المثير حيث يجري حل التناقضات الدرامية المعقدة بواسطة المصادفات والقدر وتكشف الأسرار، وبوجود شخصيات «رومانتيكية» - قطاع طرق نبلاء وأناس أشرار ومشوهون وشخصيات غامضة وما شابه ذلك.

إن كل ذلك يجب أن يجد تفسيره أصلًا في نظرة الكاتب الرومانتيكي إلىٰ العالم وفي فلسفته العامة.

فإذا أخذنا بعين الاعتبار تعقد هذا الاتجاه الأدبي وخطر الوقوع في التبسيط المبتذل عند تجديده، يجب علينا أن ننطلق في تحديد الرومانتيكية من تحديد أساسها الفلسفي.

إن من واجب كل فنان أيًا كان الاتجاه الذي ينتمي إليه، أن يحل المسألة الجمالية الفلسفية الأساسية التي تستحيل من دونها كل نظرة إلىٰ العالم ويستحيل من دونها كل إبداع.

وهذه المسألة هي: ما العلاقة بين ما هو موجود وما يجب أن يكون، بين الواقع والمثل الأعلىٰ الذي يطمح إليه الكاتب؟

والصفة النموذجية التي تتصف بها النظرة الرومانتيكية إلىٰ العالم هي فهم الكاتب لظواهر الواقع الحقيقية فهمًا ذاتيًا جدًا ومحاولته إسباغ ما يريد أن يراه فيها عليها. وكثيرًا ما يؤدي ذلك إلىٰ فهم قوانين تطور الواقع الموضوعية فهمًا خاطئًا بل مشوهًا.

إن واقع المجتمع الرأسمالي لا يرضي الرومانتيكيين وهم يبحثون طبعًا عن جوانب لتساؤلهم عن كيفية القضاء علىٰ الشرور والعيوب في ذلك المجتمع، يبحثون عن ذلك المثل الأعلىٰ الاجتماعي والأخلاقي الذي يجب أن يكون والذي يطمحون إليه. إنهم ينطلقون من تقويمهم الذاتي لمصائر الإنسانية التاريخية ويخطئون لكونهم يبنون خططهم علىٰ أساس الأفكار المجردة لا علىٰ أساس المصالح الواقعية.

وسبب ذلك يكمن إما في رجعية طموحاتهم رجعية صريحة ورغبتهم في العودة إلىٰ مؤسسات العصور الوسطىٰ بكل بساطة، وإما في ضيق الأفق التاريخي الذي تتصف به آراؤهم التقدمية.

هنا يجدر بنا أن نبحث عن الفرق بين الفنانين الرومانتيكي والواقعي:

يسود في نظرة الفن الواقعي وطريقته الفنية الطموح إلىٰ تصوير الواقع تصويرًا موضوعيًا. إنه في العادة لا يسبغ علىٰ الواقع ما يتمنىٰ أن يراه فيه، ويسعىٰ الفنان الواقعي إلىٰ استخلاص مثله الأعلىٰ من ظروف الواقع الموضوعي نفسه، ومن معرفته بقوانين التطور التاريخي والإمكانات الكامنة فيه.

أما الصفة السائدة في نظرة الفنان الرومانتيكي فهي البداية الذاتية في تفهم ظواهر الواقعي وعملياته فينجم عن ذلك حتمًا الانفصام بين المثل الأعلىٰ والواقع (بسبب الانجذاب إلىٰ الخلف عند الرومانتيكيين الرجعيين، وبسبب استحالة تجسيد المثل الأعلىٰ في صور واقعية معاصرة عند الرومانتيكيين التقدميين).

وهذا يظهر بشكل متميز عند كل كاتب رومانتيكي تبعًا لتميز تطور بلاده القومي

والتاريخي وتطور أدبها، وتبعًا لخصائص نظرة الكاتب نفسه إلىٰ الكون وتجربته الحياتية.

من الواضح تمامًا أن مراعاة مجمل هذه العوامل التي تحدد تطور الكاتب هي وحدها التي تستطيع أن تعطينا تصورًا واضحًا عن طريقته الفنية. غير أن الكشف عن الخصائص العامة التي تتصف بها الطريقة الرومانتيكية ممكن وضروري.

لقد دعا الرومانتيكيون الرجعيون إلىٰ إرجاع الماضي وكأنهم أرادوا بذلك إيقاف التطور الاجتماعي ورده إلىٰ الوراء. ولم يكن بالإمكان تحقيق «مثلهم الأعلىٰ» في نظرهم إلا برد حركة التاريخ إلىٰ الخلف. وهكذا صار عندهم «الواقع» و«ما يجب أن يكون» في تناقض لا حل له.

ووجد الرومانتيكيون التقدميون أنفسهم أمام تناقض مستعص أيضًا في ظروف انتصار المجتمع البرجوازي في مطلع القرن التاسع عشر. إن المؤسسات الاجتماعية والسياسية التي قامت بنتيجة «انتصار العقل» بدت صورة كاريكاتورية شريرة ومثيرة للتشاؤم لتلك الوعود البراقة التي بشر بها المنورون.

وانطلق هؤلاء من النظرة الطوباوية في أغلب الأحيان باحثين عن حل لهذا التناقض وعن صيغ للحياة الاجتماعية أكثر كمالًا.

وقد عبر ذلك عن ضيق أفقهم التاريخي المحتوم. وتحتم، بنتيجة ذلك، أن تكتسب خططهم ومثلهم العليا طابع الوهم والتجريد.

وبرز التناقض بين الحلم والواقع عند الرومانتيكيين التقدميين في سعيهم إلىٰ التنبؤ بما سيحدث وما هو مفقود في عصرهم.

لقد سبقت مثل الرومانتيكيين التقدميين عصرهم وتطوره الحقيقي. وما حلموا به كان في المستقبل وهذا ما تؤكده حركة التاريخ المستمرة إلىٰ الأمام. ولكن نظرتهم إلىٰ العالم كانت بعيدة جدًا عن حد الخلو من التناقض والوهم الذي أدىٰ بهم في أحيان كثيرة وبصورة موضوعية إلىٰ الدفاع عن القديم وإلىٰ إنكار تقدمية المجتمع الجديد التاريخية. إن الذاتية في فهم العملية التاريخية دفعتهم أحيانًا إلىٰ إنشاء نظريات تاريخية تعسفية (مخطط تطور الإنسانية التاريخي في مقدمة *«كرومويل»* لفيكتور هيجو مثلًا).

خصائص نظرية الفن عند الرومانتيكيين

إن الذاتية التاريخية التي تتصف بها الرومانتيكية وما ينجم عن ذلك من انفصام بين المثل الأعلىٰ والواقع في فلسفة الرومانتيكيين يبرزان بوضوح في نظرتهم إلىٰ الفن.

سعىٰ الرومانتيكيون في أعمالهم النظرية وفي إبداعهم الفني إلىٰ قنونة الانفصام الذي أشرنا إليه فعدوه تعبيرًا عن طبيعة الفن ذاتها.

وقد بدا ذلك واضحًا تمامًا في الرومانتيكية الألمانية الرجعية التي تؤكد نظريتها إلىٰ الفن تأكيدًا مستمرًا شرعية الهروب من الواقع. وقد عبر أحد الرومانتيكيين الرجعيين الألمان عن ذلك تعبيرًا فنيًا صريحًا عندما قال:

«**لا يروق لي أن تكون المقطوعة الشعرية مرتبطة بالعالم الواقعي. فمن أجل تجنب ظروف الواقع الظالمة يجب البحث عن ملجأ في مملكة الخيال**».

ولاقت نظرية «الفن للفن» صدًا حاسمًا عند الرومانتيكيين التقدميين فخاضوا ضدها نضالًا مستمرًا مدافعين عن الفن المفيد اجتماعيًا. ولكن الفكرة القائلة أن المثل الأعلىٰ نقيض الواقع تبرز عندهم أيضًا بوضوح كبير فجورج صاند مثلًا، ترىٰ «**أن الفن ليس تصويرًا للواقع الحقيقي؛ بل هو بحث عن الحقيقة المثالية**».

وهيجو يصوغ هذه الفكرة علىٰ النحو التالي: «**إن الروح الإنسانية تحتاج في الوقت الحاضر إلىٰ المثل الأعلىٰ أكثر من حاجتها إلىٰ الواقعية**».

«المثالي»، «الجميل»، «الكامل» كل ذلك في تصور الرومانتيكي جزء من عالم غامض لا يمكن بلوغه، وهو إما عالم الأعماق المجهولة في الروح الإنسانية و«الأنا الأخلاقية» وإما عالم الماضي السحيق الذي لا يقل غموضًا وإغراءً.

إن الهوة الواسعة بين المثل الأعلىٰ والواقع التي رفعها الرومانتيكيون إلىٰ مرتبة المثل والمقياس تؤدي بالكاتب الرومانتيكي إلىٰ التخلي عن دراسة ظروف الحياة الاجتماعية دراسة عميقة ودقيقة ومعرفة القوانين الموضوعية التي تتحكم بهذه الحياة.

وهذا المبدأ يقف علىٰ طرفي نقيض مع الطريقة الواقعية، طريقة بلزاك مثلًا، الذي يدهشنا في إبداعه اهتمامه المستمر بمعرفة قوانين حياة المجتمع البرجوازي معرفة دقيقة وعميقة. فقد عد بلزاك دراسة هذه القوانين واستخدام الوثائق والمستندات

التاريخية استخدامًا واسعًا لهذا الغرض، مهمة من أبرز مهمات الكاتب.

إن تاريخية بلزاك العميقة صفة رائعة من صفات مذهبه الواقعي. وكل ظاهرة من ظواهر الواقع المعاصر لا تتكشف في رأي بلزاك، إلا من خلال معرفة تلك الظروف المعقدة التي أدت إلىٰ ظهورها بهذا الشكل الذي يراها فيه.

وهكذا نرىٰ أن السعي إلىٰ الانطلاق في الاستنتاجات والتعميمات الفنية من تحليل مجمل الظروف والأسباب الاجتماعية التاريخية، أمر لا تتصف به الطريقة الرومانتيكية.

وكثيرًا ما ينطلق الكاتب الرومانتيكي في أعماله الفنية عندما يصور أحداثًا تاريخية واجتماعية من مبادئ الأخلاق المجردة ومن مبدأ حتمية انتصار الخير علىٰ الشر وما شابه ذلك. هذا لا ينفي أبدًا إمكانية أن ينشئ الكُتّاب الرومانتيكيون صورًا وشخوصًا اجتماعية تاريخية صادقة (هيجو، جورج صاند، شيللي). إن الموقف الانتقادي من المجتمع البرجوازي هو نقطة الانطلاق التي توحي إلىٰ الكاتب الرومانتيكي الصور الفنية التي تعكس تناقضات الرأسمالية بصدق وتعكس تفسخها الأخلاقي وزيفها، وتصور وضع الجماهير الشعبية البائس في المجتمع البرجوازي وغير ذلك.

إن الميول الواقعية في إبداع الرومانتيكيين التقدميين حتمية ومعللة. فهيجو في *«البؤساء» يصور بصدق عملية تكوّن البؤساء في العالم الرأسمالي، كما أن صور التعسف الوحشي الذي مارسه النبلاء الإنكليز والظلم الذي كان يتعرض له الشعب في إنكلترا في القرن السابع عشر مرسومان بصدق عظيم في مؤلفه «الإنسان الذي يضحك». وتبين لنا جورج صاند بواقعية أصيلة التشويه الذي يصيب الناس «ذوي الطبيعة الفذة» في المجتمع البرجوازي. ويسخر هوفمان من المتحمس الألماني ذي الشخصية الملتوية في قصصه ورواياته فيرسمه في صورة خيالية، ويرينا بايرون بصدق هائل انتصار «شيطان النقود» ودور إنكلترا في المنظومة الرجعية الأوروبية في بداية القرن التاسع عشر في أعماله «تشايلد هارولد» و«العصر البرونزي» و«دون جوان».*

ولكن ليس هذا هو الأمر الأساسي من وجهة نظر نظرية الفن الرومانتيكية. إن الكاتب الرومانتيكي مقتنع بأن العملية التاريخية وتاريخ المجتمع الإنساني، اللذين

يهمانه كثيرًا، هما، قبل كل شئ، مظاهر للمبادئ الإنسانية العامة الثابتة: الخير، الشر، العدالة، الصدق إلخ. والكشف عن هذه المبادئ ونزع الأستار التي تحجبها واظهارها علىٰ أوضح وأجلىٰ صورة هو الهدف الذي يحدد تميز طريقة الرومانتيكيين الفنية وأسلوبهم في «النمذجة». إن هذه الطريقة تمتاز بميلها إلىٰ تصوير ما هو متفوق وغير عادي، فأبطال الأعمال الفنية الرومانتيكية عمالقة وأحداثها حاسمة وسريعة، وتقوم فيها مفارقات القدر بدور كبير وتستخدم فيها الصور الخيالية والأسطورية استخدامًا واسعًا. والمبالغة والمقابلة بين التناقضات هما وسيلتا التصوير الفني المحببتان عند الرومانتيكيين.

إن الرومانتيكيين ينشئون نماذج يكشفون من خلالها عن جوانب الواقع المهمة. ولكنهم يميلون في تعميماتهم الفنية إلىٰ الرمز ويبتعدون عمدًا عن التحديد الحياتي المعاشي في رسم الشخوص ولا يقدمونها من خلال الظروف المعاشية المتنوعة المحددة بوضوح.

لقد أظهر «هيجو» بصورة مقنعة كيف يتحول العامل الشريف إلىٰ سجين محكوم بالأشغال الشاقة، إلىٰ مجرم منبوذ. ولكن مصير جان فالجان لا يمكن أن ينحصر في ذلك فقط. فجان فالجان يحقق نموًا روحيًا كبيرًا وتطهرًا أخلاقيًا داخليًا عظيمًا. إن مجمل الظروف الموضوعية في المجتمع البرجوازي جعل من جان فالجان مجرمًا مطاردًا منبوذًا. وقد أظهر هيجو ذلك باعتباره ظاهرة حتمية معللة تاريخيًا. ولكن القارئ يرىٰ جان فالجان آخرًا مثاليًا يتغلب بقوة روحه علىٰ الشر والجريمة الكامنين في نفسه. إن تحول جان فالجان وبعثه الجديد يظهران كانتصار للقانون الأزلي الذي يؤكد انتصار الخير علىٰ الشر وهيجو من خلال تصويره لجان فالجان الجديد يطلق ذلك القانون إطلاقًا تامًا ويجرده.

ويرىٰ هيجو في كتاب «ويليام شكسبير» أن *«الأعمال العظيمة ذات مستوىٰ واحد بالنسبة إلىٰ الجميع - أنها المطلق»*.

إن الموازنة بين نموذجين من الأدب العالمي، بين جان فالجان وفوترين تساعدنا علىٰ توضيح الاختلاف الجذري الموجود بين طريقتي «النمذجة» الواقعية والرومانتيكية. إن صورة فوترين المحكوم بالإعدام ليست خالية من الرومانتيكية

فهي تدهش القارئ بقوتها وعظمتها وتبدو شئ غير عادي. ولكن شخصيته فوترين ليست مجردة وليست فوق التحديد التاريخي بل هي شخصية تنمو في الواقع المحدد تاريخيًا بشكل مقنع. ونحن لا نجد عند بلزاك أي حديث عن تحول روحي يشبه المعجزة يطرأ علىٰ فوترين.

إن «آخر تجسد لفوترين» تجسد معلل اجتماعيًا لا يناقض منطق الواقع الاجتماعي هكذا يصبح فوترين خادم القانون بشكل طبيعي مثلما كان خارجًا عليه؛ لأن المرء لا يجد من وجهة نظر الكاتب أي فارق مبدئي بين الشرعية والخروج عليها في المجتمع البرجوازي. ولذا لا يضع الكاتب فوترين في أية مرحلة من مراحل حياته فوق الواقع الموضوعي. وجميع «تحولاته» تنتج حتميًا من ظروف المجتمع البرجوازي نفسه الذي كان فوترين شخصية نموذجية من شخصياته.

وتتضح لنا الهوة الفاصلة بين بلزاك وبين الرومانتيكيين من خلال فهم الكتاب الرومانتيكي لقضية التحليل النفسي. فهيجو يؤكد أنه يريد أن يظهر إلىٰ أين يقود الهوىٰ الإنسان ضمن ظروف معينة.، ولكن هيجو يأخذ الأهواء الإنسانية بصورة مجردة تمامًا ويضعها في ظروف مصطنعة ومختلفة بل يمكن القول، في ظروف طوباوية. ومثل ذلك نجده في معظم روايات جورج صاند أيضًا.

إن الكاتب الرومانتيكي يرفض أن يصور أبطاله في أطر الواقع المألوف «الواقع المألوف - موت للفن»، هذا ما يعلنه هيجو في مقدمته لـ*«كرومويل»*. وهو يرفض بحزم *الدعوة إلىٰ الاعتدال؛ لأن من يحلق بين النجوم يرفض ذلك.*

وأسلوب الرومانتيكيين يميل إلىٰ الفخامة التي ترفض كل ما هو بسيط ويومي وعادي وهذه الفخامة في اللغة تضجر القارئ أحيانًا وتستعصي علىٰ الفهم المباشر.

كان ميل الرومانتيكيين إلىٰ ما هو استثنائي وعملاق وأسطوري وخيالي وسعيهم إلىٰ إسباغ صفة البطولة علىٰ الواقع؛ تعبيرًا متميزًا ومعللًا تمامًا عن احتجاجهم ضد ضيق الأفق البرجوازي وضحالة عقل الإنسان البرجوازي، وفي ذلك قوة الأعمال الأدبية الرومانتيكية وجمالها.

لقد أنشأ الرومانتيكيون التقدميون في معرض احتجاجهم علىٰ ضحالة البرجوازية أبطالًا عمالقة يتمتعون بعواطف وميول وأفكار متفوقة. فلم يستطع بايرون وشيللي

وأمثالهما أن يلهمهم المثل الأعلىٰ للإنسانية المتحررة وحلمهم بالإنسان المتحرر الجميل المعتز بنفسه، أن يجسدوا ذلك الإنسان إلا بمقاييس تفوق مقاييس الحياة العادية عدة مرات.

فليس الواقع الحقيقي -المجتمع البرجوازي- في نظرهم، سوىٰ ظاهرة معادية لمثلهم الأعلىٰ كل العداء. ولم يكن ذلك المثل الأعلىٰ، في عصرهم، سوىٰ رؤية رومانتيكية للمستقبل. ولا بأس في هذا المجال، من ذكر ذلك الوصف العبقري الذي كتبه الناقد الديمقراطي الثوري الروسي بيلينسكي عن بايرون يقول بيلينسكي:

«كان بايرون بروميثيوس عصرنا المقيد إلىٰ صخرة يمزق الصقر جسمه: لقد نظر هذا العبقري الجبار، وهو يعاني الألم، إلىٰ الأمام، وقبل أن يرىٰ وراء الأفق المتلألئ أرض المستقبل الموعودة، لعن الحاضر وأعلن تجاهه عداء أبديًا لا هوادة فيه».

وهكذا تجسد أيضًا حلم شيللي بالإنسان المحرر من القيود السيد المسيطر علىٰ الطبيعة، حلمه بالمستقبل الجميل الخالي من الاستبعاد والظلم، في شخوص عمالقة أنصاف آلهة خياليين أسطوريين.

يتضح من كل ما تقدم أن الصفة التي حددناها في الرومانتيكية -وهو الميل إلىٰ ما هو غير عادي وعملاق واستثنائي واستحالة إنشاء صور الأبطال الرومانتيكيين في أطر الواقع الحقيقي- لا تبرر لنا أبدًا أن نعد فن الرومانتيكيين التقدميين فنًا كاذبًا معاديًا للحقيقة. إن ما قلناه يتعلق بتحديد طريقة الرومانتيكيين الفنية فقط.

فالفنانون الرومانتيكيون الملهمون بمثل الإنسانية الطليعية المتوجهة نحو المستقبل بشجاعة صادقون صدقًا عميقًا حين يحملون أبطالهم العمالقة ما هو غير متوفر في الأناس المحيطين بهم من قدرات هائلة وأفكار شجاعة وإرادة حازمة وطموح إلىٰ السيطرة علىٰ العالم والطبيعة. إنهم يجسدون بذلك أفضل آمال وأحلام الناس الطليعيين في عصرهم. إن حلمهم يسبق واقعهم ولا يناقضه.

أهمية الرومانتيكية تاريخيًا

إن دور الرومانتيكية التقدمية عظيم جدًا.

لقد ناضل الرومانتيكيون التقدميون نضالًا فعالًا ضد الفن الرجعي وتجلىٰ هذا النضال بالدرجة الأولىٰ في الوقوف ضد أنصار الكلاسيكية التي أصبحت في القرن التاسع عشر أداة من أدوات سياسة الجمود والرجعية وراحت تناضل ضد كل جديد وتقدمي في الفن وترفض النظرة التاريخية إلىٰ علم الجمال وتعلن ثبات وخلود قوانين القرن السابع عشر الجمالية. وهذا بالضبط ما ناضل ضده الرومانتيكيون بعناد.

وأدت الرومانتيكية دورًا كبيرًا في النضال ضد العدمية الوطنية عند الكلاسيكيين ودافعت عن قومية الفن.

فمن المعروف أن الكلاسيكيين التفتوا إلىٰ العصر القديم متجاهلين تاريخ شعوبهم القومي وكان التأكيد علىٰ قومية الفن وشعبيته إسهامًا عظيمًا من الرومانتيكيين في تطوره. لقد التفت الفنانون الرومانتيكيون إلىٰ ماضي شعوبهم فدرسوه واهتموا بالشعر الشعبي والمواضيع التاريخية والأبطال القوميين.

ومهما كان خطأ نظرة بعض الرومانتيكيين إلىٰ التاريخ، فإنهم قدموا موضوعيًا، خدمة جليلة في مجال النظرة التاريخية بالقياس إلىٰ الكلاسيكية وواقعية عصر التنوير. لقد طالب الرومانتيكيون الكاتب بإبراز الصبغة التاريخية وبالإحساس بالعصر واستيعابه. وهذا ما نجده في روايات والترسكوت وروايات فيكتور هيجو ومسرحياته التاريخية وفي قصائد بايرون ومسرحياته.

لقد طرحت الرومانتيكية التقدمية في الفن موضوع الشعب المضطهد. ولا بد لنا من الاعتراف بأن التعاطف مع المضطهدين ومحاولة الدفاع عن مصالح الطبقات الفقيرة صفتان إيجابيتان رائعتان من صفات الرومانتيكية التقدمية تبناها عنها فيما بعد، الكتاب الواقعيون.

وهكذا نجد أن الرومانتيكية شقت الطريق للواقعية النقدية في القرن التاسع عشر التي جاءت خطوة جديدة في تطور الأدب. إن أفضل المنجزات التي حققها الكتاب الواقعيون في القرن التاسع عشر، إنما تحقق بعد أن مهد له الشعراء والكتاب الرومانتيكيون.

بل إن المرء يستطيع أن يلاحظ في كثير من الأحيان انتقال بعض الكتاب في مراحل

من حياتهم الأدبية من الرومانتيكية إلىٰ الواقعية. وفي تاريخ الأدب الأوروبي أمثلة كثيرة علىٰ ذلك.

إن إبداع الكاتب ظاهرة معقدة متعددة الجوانب تتطور في أطر واقع محدد تاريخيًا وتخضع لتأثيرات اجتماعية وفكرية مختلفة. والفنان يتعرض في نموه لتأثير التحولات الاجتماعية في عصره. وبسبب ذلك يعيد النظر جذريًا، في كثير من الأحيان، بمواقفه الأدبية (بايرون، جورج صاند، هايني).

ولا بد لنا ونحن نؤكد الدور العظيم الذي أدته الرومانتيكية الثورية في تطور الفن في القرن التاسع عشر، من أن نقر بحتمية حلول الواقعية محل الرومانتيكية، الأمر الذي حدث فعلًا في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي.

لم تكن الواقعية رفضًا للأساليب والأشكال الرومانتيكية فحسب، فالمسألة أعمق من ذلك بكثير؛ لأنها تتعلق بنظرات الواقعيين الأساسية إلىٰ الحياة.

لقد ناضل الواقعيون في سبيل أن يصور الفن كل غنىٰ العالم الموضوعي وتنوعه، ورفضوا فردية الرومانتيكيين وذاتيتهم ودافعوا عن أولوية الواقع.

ومرة أخرىٰ لنختتم حديثنا عن الرومانتيكية بقول للناقد الثوري الديمقراطي العظيم بيلينسكي يحدد فيه جوهر الانتقال إلىٰ الواقعية، يقول بيلينسكي:

«الاقتراب من الحياة، من الواقع، هو السبب المباشر في نضج الفترة الأخيرة من أدبنا ورجولتها. إن كلمة (المثل الأعلىٰ) لم تأخذ مدلولها الحقيقي إلىٰ الآن. من قبل، كان المقصود بهذه الكلمة شيئًا يشبه «لا يروق لك = لا تسمع، ولكن لا تعيقنا عن الكذب» شيئًا تتحد فيه جميع الفضائل أو جميع العيوب الممكنة . . . أما الآن، فالمثل الأعلىٰ ليس مبالغة وليس كذبًا وليس خيال أطفال؛ بل حقيقة من الواقع مأخوذة كما هي، ولكنها ليست منسوخة عن الواقع نسخًا وإنما مأخوذة عبر خيال الشاعر مضاءة بنور ما هو ذو قيمة شاملة (وليس استثنائيًا أو خاصًا أو مصادفًا)، مشيدة جوهرةً من جواهر الخلق والإبداع».

بايرون

ولد جورج غوردون بايرون في مدينة لندن من أب ارستقراطي مفلس وأم

سكوتلاندية ثرية. وقضىٰ طفولته في سكوتلانده التي اعتاد أن يسميها بلاده؛ لأنه أحبها كثيرًا واجتذبته طبيعتها الجميلة وحياة فلاحيها البسيطة المستقلة الحرة.

وفي عام ١٨٠١ ادخل بايرون مدرسة داخلية ارستقراطية بالقرب من لندن. وفيها بدأ ينظم الشعر ثم تابع دراسته كمبردج حيث أصدر ديوانه الشعري الأول *«ساعات الفراغ» في عام ١٨٠٧، أي بعد سنتين من دخوله الجامعة وقد ظهر في هذا الديوان اتجاه بايرون الرومانتيكي وبرزت عنده روح التقليد رغم ما يلمسه المرء من أصالة وديمقراطية في أشعاره.*

ويشاء القدر أن تكتب إحدىٰ المجلات نقدًا سلبيًا علىٰ مجموعة بايرون الشعرية الأولىٰ فتثور ثائرة الشاعر ويرد علىٰ ذلك النقد بهجاء لاذع يتناول فيه الاتجاه الرومانتيكي الرجعي الإنكليزي من أوله إلىٰ آخره. لقد كان رد بايرون الهجائي نقطة هامة في تاريخ الأدب الإنكليزي. فلأول مرة يتناول النقد الجارح أسماء أدباء كان يظن أنها فوق الشك، ولأول مرة يسدد بايرون ضربات قاصمة إلىٰ مدرسة البحيرات (المدرسة الشعرية التي كانت تمثل الاتجاه الرومانتيكي الرجعي). هاجم بايرون هذه المدرسة من ناحيتي المضمون والشكل، فوقف ضد معاداة شعراء البحيرات للعقل وإخضاعهم الشخصية الإنسانية للغيبيات والأخيلة المرضية وناقشهم في مواضيع اللغة والمفردات والأوزان وطرح نهجًا جديدًا كل الجدة في هذه المجالات جميعًا، فدعا إلىٰ المضمون الإنساني العقلاني في الأدب وطرح موضوع مسؤولية الشاعر أمام قرائه.

كان بايرون شاهد عيان علىٰ الانقلاب الصناعي في إنجلترا. وقد عرف مأساة محطمي الآلات وأحداث الثورة الفرنسية وقمع الانتفاضات المتعددة في سكوتلانده. وكان يحس دائمًا أنه يعيش في عصر انعطاف هام يتضاءل أمامه «**كل ما ينسب إلىٰ عهود يأجوج ومأجوج**» علىٰ حد تعبيره.

وقام بايرون ما بين عامي ١٨٠٩–و١٨١١ برحلة إلىٰ بلاد الشرق زار خلالها البرتغال وإسبانيا والبانيا واليونان وتركيا وبدأ خلال هذه الرحلة تعلم التركية واليونانية والألبانية والإيطالية وشهد المعارك الطاحنة التي تخوضها الشعوب من أجل حريتها واستطاع أن يتعرف علىٰ سياسة دولته الاستعمارية.

لقد خرج بايرون في رحلته «ليكون رأيه حول الإنسانية من خلال تجربته الشخصية لا من خلال الكتب». وقد أغنت هذه الرحلة مدارك الشاعر فعلًا وغرست في نفسه الاهتمام الكبير بحضارات الشعوب الأخرىٰ ونمت فيها الاحترام الكبير لتلك الحضارات. ولم يكن كل ذلك الغنىٰ والانفتاح علىٰ العوالم الأخرىٰ مناقضًا للشعور الوطني عند بايرون؛ بل كان علىٰ العكس دافعًا لتعميق هذا الشعور السامي واغنائه.

كتب بايرون بعد رحلته هذه قصيدته الرائعة «تشايلد هارولد» التي قدم فيها لوحة واسعة لا تحد إن بطل القصيدة يجول في ربوع إسبانيا التي خربتها الحروب مع نابليون ثم يطوف في ألبانيا واليونان المناضلتين ضد الاستعباد. وقد قدمت هذه القصيدة صورًا حية للفدائيين الإسبان المناضلين في سبيل حرية إسبانيا أولئك الذين لم تهبهم البلاد شيئًا سوىٰ حياتهم ولكنهم وقفوا يدافعون عنها بينما تركها لمصيرها من أغدقت عليهم الألقاب والأوسمة.

لقد فر الملك وحملة الألقاب واستسلموا

ولكن الجنود يرفعون راية النضال

إنك لم تعطيهم يا إسبانيا غير الحياة

وحريتك غالية عليهم كهذه الحياة

لقد أبرز بايرون بطولة الشعب الإسباني النادرة ولكن نابليون ما يزال سيد القارة ولا يبدو أن هناك من هو أقوىٰ منه. ولذا فإن بايرون يشك في قدرة الشعب الإسباني علىٰ قهره. من هنا ينطلق التشاؤم في شعره. وهو تشاؤم من روح إنسان يتعاطف مع الشعوب المناضلة ولا علاقة له أبدًا بالفلسفة الغيبية التي كانت من صفات الرومانتيكية الرجعية.

أيها الفتيان يا شباب إسبانيا

هل قضت الأقدار عليكم بالموت والفناء

أحقًا لا مفر من الخيار بين الركوع أو القبر.

بين حكم العدو وهلاك البلاد بأسرها؟

هل قضىٰ عليكم بأن تكونوا مستراحًا لقدمي طاغية؟

أين الله؟ أم هو لا يراكم أيها الأبطال؟
أم أن آهات الضحايا لا تسمع في السماء؟
أم باطل كل شئ: البطولة والجرأة
والدم والبسالة ووقد أرواح الشبيبة.

وتقدم اليونان مادة رائعة لقصيدة بايرون الذي أظهر بصيرة نفاذة عندما حذر اليونانيين من تعليق الآمال علىٰ مساندة الحلفاء الأجانب. وهاج بلاده التي استغلت وضع اليونان المثخنة بالجراح وفرصة الحرب لتسرق كنوز الاكروبول وتحملها إلىٰ لندن وقال إن الشعب الذي يطلب الحرية يجب أن يسعىٰ إليها بنفسه وإلا فإنه سيظل مستعبدًا من قبل الأتراك أو من قبل سواهم.

ويتغنىٰ بايرون بأمجاد اليونان القديمة ويقارنها بالوضع الذليل الذي تعيشه الآن. ولكن هذا التغني لا يمنعه من رؤية أمجاد شعوب البلقان الأخرىٰ؛ بل إن هجومه العنيف علىٰ الطغيان التركي لم يمنعه من إبداء الاحترام العميق نحو الشعب التركي الباسل. وكان بايرون إنسانيًا إلىٰ أقصىٰ حد عندما رفض النظرة التي كانت سائدة في الأوساط الشوفينية الحاكمة آنذاك وأن يجعل حدود المعركة بين «الصليب والهلال»، وهاجم التعصب وفضح الروح المعادية للشعب عند مؤججي الصراع الديني. وقد استطاعت هذه النظرة الإنسانية أن تجعل بايرون الشاب ينظر إلىٰ الشعوب البلقانية المسلمة نظرة أصح وأسلم من النظرة السائدة في بلاده إليها. وبرز ذلك في حديثه عن حب الألبانيين للضيف وإخلاصهم وتفانيهم في سبيل أرضهم واعتزازهم بأنفسهم وشدة تحملهم للمصائب.

إن الفكرة الأساسية في القصيدة هي نضال الشعوب واحترام هذا النضال وتقديره والتعاطف معه. لقد كانت هذه الفكرة جديدة بالنسبة إلىٰ الأدب الأوروبي. ويلمس المرء ذلك التجديد في موضوع القصيدة نفسها وفي تكوينها وصيغتها وفي شخصية تشايلد هارولد التي جسدت الملامح النموذجية لبطل ما بعد الثورة الفرنسية. فهذا البطل يقف علىٰ تناقض كامل مع عصره ومع أخلاق هذا العصر ومثله وتقاليده. وقد جلبت هذه القصيدة لبايرون نجاحًا منقطع النظير، فترجمت إلىٰ كثير من لغات العالم، وأصبح اسم تشايلد هارولد اسمًا مجردًا يقصد به الإنسان الذي خاب أمله بكل

شيء والذي يقف معارضًا للواقع الذي يعيشه.

اضطرت الأوساط الارستقراطية والأدبية إلىٰ الاعتراف بايرون بعد نشر قصيدته لكنه ظل ينظر إلىٰ هذه الطبقات باستعلاء وترفع عبر عنهما في عدد كبير من القصائد القصيرة والطويلة.

وما بين عامي ١٨١٥-١٨١٦ عاش بايرون مأساة عائلية إذ اتهمته زوجه الارستقراطية أنابيلا ميلينيك بالجنون، وحين فشلت في إثبات ذلك هربت من المنزل مصطحبة ابنها الرضيع، ولفق الارستقراطيون شتىٰ الإشاعات حول الشاعر انتهت جميعها بنبذ بايرون وطرده فغادر بلاده في نيسان ١٨١٦ إلىٰ الأبد.

عاش بايرون فترة في سويسرا حيث التقىٰ بالشاعر الإنكليزي الكبير شيللي الذي اضطر إلىٰ مغادرة بريطانيا أيضًا في عام ١٨١٧. ثم انتقل إلىٰ إيطاليا فأقام فيها حتىٰ عام ١٨٢٤.

كان الحلف المقدس قد اجتمع في فيرونا لاستنباط أنجع الوسائل من أجل الوقوف ضد الروح الثورية في القارة الأوروبية، فرفض الاستماع إلىٰ ممثلي اليونان الثائرة وأكد «شرعية» شحن الزنوج - العبيد من أفريقيا إلىٰ أمريكا وأطلق يدي حكومة لويس الثامن عشر في إسبانيا.

وقد أظهر بايرون مصالح الجشع والأثرة التي تسيطر علىٰ «السياسة العليا» للمؤتمرين المتكالبين علىٰ حريات الشعوب مثل لويس الثامن عشر والكسندر الأول وولنغتون وفضح مغزىٰ شعارات الوطنية المزيفة التي لا يفتأ حكام إنجلترا يرددونها علىٰ أسماع شعبها وغيره من الشعوب في قصيدته الثورية الرائعة «عصر البرونز». وأظهر في هذه القصيدة دور الرساميل الرهيبة التي بدأت تتلاعب بمصائر الشعوب. وتحدث عن أصحاب المصارف والبارونات الذين «يخضعون جميع البلدان وكافة الحكام» فهم يدعمون «الطغاة المفلسين» ويخنقون الانتفاضات ويتاجرون بها. وهم - شأن التاجر الخسيس شايلوك- يجتزون من كل أمة «قطعة اللحم القريبة إلىٰ القلب».

أما قمة إبداع الشاعر الكبير فكانت رواية *«دون جوان» الشعرية وقد بدأ كتابته وهو في إيطاليا واستمر في ذلك عدة سنوات دون أن يستطيع إكمالها إذ غاله الموت قبل أن ينهيها، فكان مجموع ما نشره منها ستة عشر نشيدًا. والمعتقد أن الشاعر أراد أن يسير*

ببطله عبر الدول الأوروبية الهامة ومن خلال أحداث كبرىٰ في حياة القارة تنتهي بقيام الثورة الفرنسية.

لقد رسم الشاعر في روايته الصورة الكاملة للحياة في عصره. فهو يصف حياة الأعيان في إسبانيا -دون جوان الإسباني المولد- ثم ينتقل مع بطله إلىٰ جزيرة القرصان ذات المناظر الجميلة فإلىٰ صالونات الارستقراطية الإنجليزية فأسواق الرقيق فدور الحريم عند السلطان التركي فقصر الملكة يكاترينا الثانية إلخ . . . وهكذا تمكن الشاعر من رسم لوحة طريفة غنية بالألوان مليئة بالنقد الساخر لجميع المفاهيم البرجوازية حول الحرية والعدالة والمساواة، لوحة تفضح التناقض الهائل بين هذه الشعارات المطروحة وبين تطبيقها الفعلي في سياسات جميع الحكومات الأوروبية.

إن تحلي دون جوان ببعض الحرية في تصرفاته الشخصية ليست إلا سخرية من الأخلاق البرجوازية المزيفة ودفاعًا عن شرعية العلاقات الطبيعية بين البشر. فدون جوان الذي هتك جميع أقنعة الأخلاق البرجوازية وخرق جميع قواعدها المزيفة يؤكد بسلوكه أنه حامل الأخلاق الإنسانية الحقيقية التي تتجلىٰ في المواقف الحاسمة. إنه الوحيد الذي يرفض المشاركة في الاقتيات بحلم رجل قتله رفاقه وأكلوه عندما كاد الموت يهلكهم جميعًا. وهو الوحيد الذي يخلص الفتاة التركية الصغيرة «ليلىٰ» معرضًا نفسه بذلك للموت في أتون المعركة المحتدمة.

إن دون جوان يرفض جميع علاقات المجتمع البرجوازي القائمة علىٰ الكذب والزيف الاجتماعي بما في ذلك مفهوم الزواج الذي وجده قائمًا علىٰ البيع والشراء، ولذا فهو يرفض جميع أنواع العقود الدنيوية ولا يعترف إلا بعقد الطبيعة السامي:

وانتهىٰ كل شيء وعقد الزواج
كانت الأمواج شهود العقد
وكانت أضواء النجوم البعيدة - شموعه
أما الغابة الغافية علىٰ الشاطئ
والمليئة بالأسرار.
فقد وحدت بينها ضمن ظلالها الكثيفة

وهيأت الكهف الصامت مخدعًا لها

وصار العالم كله جنة يعيشان فيها

لقد جاب دون جوان كثيرًا من الأوساط والمجتمعات ليؤكد في كل منها كلمة بلزاك الشهيرة بأن كل نجاح فيها لا بد أن يكون قائمًا علىٰ جريمة ارتكبت.

غير أن بايرون لم يكن ممن يكتفون بالتأمل والسلبية وإلقاء الكلمات؛ بل كان يسعىٰ إلىٰ تطبيق أفكاره بصورة عملية. وهو يشهد الأحفاد علىٰ.

إن السلطة لم تستطع إخضاع جميع النفوس

وإننا ظللنا نقف من أجل حق الشعب

رغم أن الحرية لم تكن ظاهرة لنا بعد.

كان الشاعر يطمح إلىٰ العمل وواتته الفرصة باندلاع الثورة مجددًا في اليونان. فسارع إلىٰ الوقوف تحت رايتها واستقل السفينة في حزيران من عام ١٨٢٣ وانطلق إلىٰ ميسولونجي كانت الرحلة خطيرة وتحطمت الباخرة وقبض علىٰ رفاق بايرون. ولكنه نجا بأعجوبة واستقبلته المدينة بحفاوة منقطعة النظير. وهناك أسهم الشاعر بنشاط في فرق المقاومة اليونانية حتىٰ أنه انصرف عن الشعر، فكان ما نظمه قليلًا إلا أنه من أفضل ما كتب. وقد جمعت الأبيات الأخيرة التي نظمها الشاعر زبدة حياته النضالية المشرقة.

رقد الموتىٰ في قبورهم - فهل أنا من ينام؟

الطغاة يسحقون العالم - فهل أنا من ينسحب؟

نضجت السنابل - فهل أنا من يؤخر الحصاد؟

وعلىٰ الفراش نثرت الأشواك - فهل أنا من يغفو؟

ما أنا يطل الصباح حتي يتعالىٰ صوت النفير

فيتردد صداه في قلبي . . .

انتشرت الملاريا في مدينة ميسولونجي المحاصرة وكان من ضحاياها الشاعر الكبير بايرون الذي توفي في ١٩ نيسان عام ١٨٢٤. وأعلنت اليونان الحداد علىٰ الشاعر الذي قال عنها في ساعة احتضاره: «**لقد وهبتها وقتي ومالي وصحتي،**

وها أنذا أهبها حياتي. فماذا بوسعي أن أصنع».

غطي نعش بايرون بمسوح أسود ووضع فوقه سيف وخوذة وإكليل من الغار وأرسل إلىٰ إنكلترا. لكن الأوساط البرجوازية الإنكليزية استقبلت جثمان الشاعر الأكبر بالعداء. فمقبرة العظماء رفضت دفن بايرون في «جناح الشعراء» فدفن في كنيسة ريفية بالقرب من نيوستاد. وكتبت أخته علىٰ الضريح:

«هنا يثوىٰ جثمان جورج غوردون بايرون مؤلف «تشايلد هارولد» الذي توفي في ميسولونجي في اليونان الغربية في ١٩ نيسان ١٨٢٤ أثناء محاولته البطولية إعادة الحرية والأمجاد الغابرة لتلك البلاد».

الفصل السادس

الواقعية النقدية في الأدب الأوروبي

في القرن التاسع عشر

يعود تاريخ ولادة الواقعية النقدية إلىٰ أواخر العشرينات في القرن التاسع عشر أما ازدهارها فكان في أوروبا الغربية في الثلاثينات والأربعينات ففي هذه الأعوام ظهر إبداع بيرانجيه وستندال وميريميه وبلزاك وفلوبير في فرنسا، وديكينز وتيكيريه وبرونتي وغاسكيل في إنكلترا وهايني وغيره من الشعراء الثوريين في ألمانيا. أما الواقعية في روسيا فسنفرد لها بحثًا خاصًا، لما لها من تأثير في تطور الأدب لاحقًا لاسيما في ظهور الواقعية الاشتراكية.

لقد لاقت الواقعية النقدية أكمل تعبير عنها في الروايات الاجتماعية فكانت سعة القضايا المطروحة وروح التعرية والرغبة في تثبيت ظواهر الحياة الاجتماعية في صور فنية مجسمة ذات طاقة تعميم كبيرة، الصفات النموذجية في إبداع أفضل ممثلي الواقعية النقدية في أوروبا. إن السعي إلىٰ تأسيس الاستنتاجات تأسيسًا تاريخيًا علميًا عند تصوير ظواهر الحياة الاجتماعية والرغبة الدائمة في مجاراة آخر ما توصل إليه العلم من منجزات «تمس نبض العصر» علىٰ حد تعبير بلزاك، ذلك كله ساعد الواقعيين في صياغة طريقتهم الفنية.

المقدمات التاريخية لتطور الواقعية النقدية

في الثلاثينات من القرن التاسع عشر توضح التناقض الأساسي في المجتمع البرجوازي، التناقض بين البرجوازية والطبقة العاملة. ففي الثلاثينات تجتاح ألمانيا وفرنسا وإنكلترا موجة من الحركات العمالية المتنامية تمتد في الأربعينات لتشمل

بلغاريا والمجر وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا ويشتد النضال الوطني التحرري ويتصاعد مع تصاعد الحركات العمالية.

إن هذه الفترة هي فترة نهوض في شتىٰ مجالات الثقافة في المجتمع البرجوازي. فقد فتحت الثورة الفرنسية الأولىٰ آفاقًا واسعة لتطور الفكر العلمي الطليعي. وبدأ ازدهار عظيم في الفلسفة والعلوم الطبيعية والتقنية والتاريخية.

لقد أحرزت العلوم الطبيعية والبيولوجية نجاحًا عظيمًا في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ويرتبط عدد من الاكتشافات الهامة باسم داروين في إنجلترا ولا مارك في فرنسا وقد كان هذا الأخير أول من طرح نظرية كاملة في تطور الطبيعة الحية الارتقائي فأحدث انقلابًا في العلم مدمرًا الاعتقاد الذي ساد طويلًا حول ثبات الأشكال وسكونها في الطبيعة.

وهكذا تحرك ما كان ساكنًا وكل ما كان خالدًا متميزًا بات متغيرًا وتم البرهان علىٰ أن الطبيعة كلها تتحرك في تيار أبدي دوار.

ويقترن عدد من الاكتشافات باسمي العالمين الطبيعيين كيوفييه وسانت ايلير. فصاغ كيوفييه نظرية تلاؤم أجزاء الجسم الحي وتناسقها. يقول كيوفييه: «**إن أي كائن منظم هو كل موحد ومنظومة مغلقة ذات أجزاء متلائمة. ولا يمكن لأي من هذه الأجزاء أن يتغير من دون أن تتغير الأجزاء الأخرىٰ، وبالتالي فإن أي جزء إذا أخذ منفصلًا يدل علىٰ الأجزاء الأخرىٰ ويعطينا إياها**».

واستخدم كيوفييه طريقته هذه فرسم الهياكل العظمية لكثير من الحيوانات المنقرضة بالاستناد إلىٰ عظمة أوسن عثر عليه الباحثون.

وتابع سانت ايلير تعاليم كيوفييه فأثبت العلاقة والتواصل في تطور أنواع الحيوانات المختلفة.

وليس من قبيل العبث أن يعد بلزاك، الذي بحث عن دعم لطريقته الواقعية في العلوم الطبيعية كيوفييه وسانت ايلير من بين أساتذته.

لقد فهم بلزاك الصدق علىٰ أنه، قبل كل شيء، الأمانة للتاريخ ومنطقه. وهذه النظرة التاريخية صفة نموذجية من صفات الواقعية التي تطورت في مرحلة أحرزت فيها علوم التاريخ نجاحًا عظيمًا.

يعود زمن ازدهار العلوم التاريخية إلىٰ فترة عودة الملكية في فرنسا. إن عدم اكتمال الثورة البرجوازية وتعثر نمو المجتمع في فترة عودة الملكية دفعا المؤرخين البرجوازيين تييري وغيزو وغيرهما إلىٰ طرح نظرية في التطور التاريخي تقدمية بالنسبة إلىٰ عصرها مفادها أن انتصار البرجوازية علىٰ الارستقراطية الإقطاعية ضرورة تاريخية يقود إليها مجمل التطور التاريخي في خلال قرون عديدة.

ولكن يجد بنا هنا أن نشير إلىٰ أن أولئك المؤرخين أنفسهم، انتقلوا بعد توطد المجتمع البرجوازي نهائيًا -بعد عام ١٨٣٠- إلىٰ مواقع رجعية محافظة محاولين تدعيم سيطرة البرجوازية المطلقة علىٰ جماهير الكادحين.

وكان من أهم الظواهر الفكرية وأعظمها اكتشاف هيجل لطريقته الدياليتيكية التي اكتسبت صيغتها النهائية في الربع الأول من القرن التاسع عشر.

وأخيرًا، ففي الأربعينات عندما كانت أوروبا تقف علىٰ حافة الثورة (اندلعت الثورات في الأربعينات في فرنسا وألمانيا والمجر) ظهرت الاشتراكية العلمية التي صاغها ماركس وانجلز محدثة انعطافًا جذريًا في تاريخ الفكر البشري.

هذه هي بصورة عامة المقدمات التاريخية والثقافية والفلسفية التي سبقت ظهور الواقعية في الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر.

الصراع الأدبي

لقد جرىٰ تكون ونمو الواقعية النقدية في ظروف صراع أدبي معقد محتواه الأساسي التناسب بين الاتجاهين الأساسيين في الأدب: الرومانتيكية والواقعية.

إن الرومانتيكية والواقعية اتجاهان أدبيان تطورا جنبًا إلىٰ جنب في خلال فترة طويلة من الزمن تشدهما روابط وثيقة ويفرق بينهما، في الوقت نفسه، اختلاف عميق في الطريقة الفنية.

بدأت الواقعية النقدية تتكون كاتجاه أدبي في النصف الثاني من العشرينات وفي هذه الفترة كما نعلم، هي فترة ازدهار الرومانتيكية. ولذا، كان من الطبيعي أن ينشأ بين هذين الاتجاهين تفاعل متبادل معقد. لقد كان باستطاعة الكتاب الواقعيين الأوائل التوقيع علىٰ عدد كبير من بيانات الرومانتيكيين عن طيب خاطر. من ذلك، مثلًا إعلان

الرومانتيكيين أن كل ما هو موجود في الطبيعة يمكن أن يكون موضوعًا للفن. إن الواقعيين يتبنون وجهة النظر هذه تمامًا، ولكن لا يجدر بنا أن ننسىٰ في هذا المجال أن فهم الواقعيين لهذه الموضوعة نفسها يختلف عن فهم الرومانتيكيين لها، وهذا التباين في الفهم سيبرز في فترة متأخرة. أما في العشرينات فقد كان اللقاء قائمًا في كثير من القضايا بين الرومانتيكيين والواقعيين. وكان أساس هذا اللقاء النضال المشترك ضد الفن الرجعي في فترة عودة الملكية، لاسيما فن اتباع الكلاسيكية الذين استمروا في التواجد في البلدان المختلفة. إن ستندال وهو علم بارز من أعلام الواقعية في فرنسا، بدأ حياته الأدبية مناضلًا تحت راية الرومانتيكية، وليس ذلك من قبيل المصادفة؛ لأن الرومانتيكية في تصور ستيندال ليست إلا الفن الطليعي المناضل ضد الكلاسيكية وعلم الجمال الكلاسيكي.

لقد ظل الرومانتيكيون في طليعة النضال الأدبي ضد الفن الرجعي في العشرينات فالواقعية لما تكن تشكلت بعد كاتجاه أدبي مستقل؛ بل كانت في مرحلة التكون.

غير أن الفروق المبدئية بين الواقعيين والرومانتيكيين، حتىٰ التقدميين منهم، برزت واضحة في الثلاثينات وباتت واضحة كل الوضوح في أربعينات القرن الماضي. وتبلور الاختلاف في المسائل الأساسية في علم الجمال وفي الإبداع الفني في فهم العلاقة بين الفن والواقع ودور الفن والفنان في الحياة الاجتماعية وفي حل قضايا رسم الشخصية وطرق النمذجة وغير ذلك.

ففي ألمانيا، حيث ظهرت الرومانتيكية الرجعية علىٰ أوضح وجه، مستندة إلىٰ الفلسفة الألمانية المثالية في نهاية القرن الثامن عشر (كانت، فيخته، شيللينغ)، خاضعت الواقعية ممثلة بالشعراء الثوريين في الثلاثينات والأربعينات نضالًا حاسمًا ومستمرًا ضد الرومانتيكية.

لقد كون هايني وفريليغرات وفييرت وكتاب «ألمانيا الفتية» أراءهم الجمالية وأبدعوا أعمالهم الفنية في أتون الصراع ضد منطلقات الرومانتيكيين الرجعيين الذين أعلنوا أن العالم الواقعي ليس سوىٰ ظلال عالم ما وراء الطبيعة، ورفضوا مهمات تغيير الواقع الموضوعي وتحسينه.

أما في فرنسا وإنجلترا فقد كان الوضع مختلفًا عما في ألمانيا، ففي هذين البلدين

تطورت الرومانتيكية التقدمية بل الثورية (هيجو، جورج صاند، شيللي، بايرون). ولذا فإن الواقعية نشأت في تواصل مباشر مع الرومانتيكية رغم أنها تكونت من خلال الصراع معها.

خاض الواقعيون النقديون نقاشًا نظريًا وإبداعيًا معقدًا مع الرومانتيكية ولكنهم أخذوا، في الوقت نفسه، أفضل ما فيها من تقاليد الديمقراطية والشعبية والاهتمام بالمواضيع التاريخية. وواصل الواقعيون النقديون النفس الناقد عند الرومانتيكيين التقدميين وتبنوا في إبداعهم المثل العليا التي تحلت بها الرومانتيكية الثورية.

وفي أواخر القرن التاسع عشر، يبرز تناسب جديد بين هذين الاتجاهين الأدبيين في الظروف التاريخية الجديدة تضمحل فيه مكانة الرومانتيكية. ولكن تنبعث في الوقت نفسه مجموعة من موضوعات الرومانتيكية الرجعية في الرمزية والعدمية والانطباعية حيث يشكل إبداع الكتاب من هذه الاتجاهات أدب الانحطاط في نهاية القرن.

وقد خاضت الواقعية النقدية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ممثلة بكتاب عظماء أمثال فلوبير وموباسان وشو ورولان وغيرهم، نضالًا لا هوادة فيه ضد أدب الانحطاط هذا.

الملامح الأساسية للواقعية النقدية

إن الواقعية النقدية، مثل الرومانتيكية، تستند إلىٰ نظرة شاملة معينة إلىٰ الكون وإلىٰ موقف محدد من الواقع.

فالكاتب الواقعي يقر بقيمة الواقع الموضوعي ويهتم به اهتمامًا عظيمًا. وهو يسعىٰ قبل كل شئ إلىٰ معرفة الواقع معرفة عميقة ودراسته وتصويره تصويرًا شاملًا في إبداعه الفني من خلال صور فنية نموذجية مكتملة.

والحديث هنا لا يدور بشأن عملية عفوية، ولا بشأن المعنىٰ الموضوعي الكامن وراء تصوير الحياة من قبل الواقعيين؛ بل يدور حول سعي الكتاب الواقعيين الواعي إلىٰ معرفة الحياة معرفة عميقة.

يقول بلزاك: «**الأدب تعبير عن المجتمع**» إن هذه الحقيقة التي تبدو اليوم بديهية جدًا هي خلاصة ما لاحظه عقل تعمق في دراسة تاريخ الشعوب وتاريخ الأدب.

إن المبدأ الأساسي الذي ينطلق منه الفنان الواقعي هو النمذجة. والنمذجة هنا تعني قدرة الفنان علىٰ أن يضمن الصورة الفنية أكمل وأقوىٰ تعبير عن جوهر الظاهرة أو الشخصية التي يجري تصويرها. ولذا فإن الفنان الواقعي يقوم بعمل كبير في مجال انتقاء ما هو جوهري ومهم وإهمال ما هو مصادف وسطحي، وتركيب كل ذلك في الصورة الفنية لتصبح تعبيرًا قويًا وكلامًا عن الظاهرة أو الشخصية المعنية.

إن الصورة الفنية النموذجية عند الواقعيين تجمع جمعًا عضويًا بين التعميم والنمذجة.

ويعبر الكاتب الواقعي من خلال صنعه للنموذج عن موقفه مما يصوره ويحكم عليه فيعريه أو يؤكده. ويضطر الفنان الواقعي إلىٰ مجاراة منجزات الفكر الطليعي في عصره ليكون قادرًا علىٰ معرفة العالم والمجتمع الإنساني وتفسيرهما.

ويقوم الكاتب الواقعي بتصوير الشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية. وهكذا فهو يعتمد مبدأ نمذجة تلك الظروف وتلك الشروط الاجتماعية التي تنشأ فيها الشخصية أي أن هذه الظروف لا تكون في العمل الفني الواقعي مصادفة؛ بل تنطوي علىٰ صفات اجتماعية تاريخية مهمة، وهي تبرز الشخصيات الفنية التي يصورها الفنان.

لقد أنشأ الرومانتيكيون شخصيات وصورًا نموذجية تعكس أهم جوانب الواقع *(تشايلد هارولد مثلًا) ولكن طريقة النمذجة عند الرومانتيكيين تختلف اختلافًا كبيرًا عن طريقة النمذجة عند الواقعيين.*

كثيرًا ما يبتعد الرومانتيكيون، وهم يرسمون صورهم الفنية، ابتعادًا واعيًا عن الموقف التاريخي والحياتي المحدد، إنهم يستخدمون أساليب المبالغة والمفارقة والمقابلة بين الأشياء استخدامًا واسعًا ولا يسعون إلىٰ الإبقاء علىٰ تناسب العلاقات الحياتية الواقعية أو علىٰ الدياليكتيك المعقد القائم فعلًا في العالم الموضوعي. وهم كثيرًا ما يضعون أبطالهم في مواقف خيالية أسطورية ويميلون إلىٰ استخدام الصور المأساوية والرمزية.

أما الواقعيون، فعلىٰ العكس من ذلك، يسعون عند تصوير الشخصيات النموذجية إلىٰ الإبقاء علىٰ مقاييس المواقف الحياتية الحقيقية، ويصورون أبطالهم في تطورهم

بكل تنوع ارتباطاتهم الحية وعلاقاتهم المعاشية المحددة تاريخيًا.

إن راستينياك ونيكولاس نيكولبي وريبكا شارب والكثيرين غيرهم، يعيشون في ظروف نموذجية غير مجردين عن تلك الظروف الحية المعقدة الحقيقية التي تتكون فيها شخصيات أمثالهم.

ومن المنجزات الأساسية التي حققتها الطريقة الواقعية إبراز شخصيات الأبطال في تكونها وتطورها، والسعي إلىٰ تصوير تلك الشخصيات وتتبع «تعاظمها وسقوطها».

وترتبط بذلك الخصائص النموذجية في بناء تسلسل الأحداث في الأعمال الأدبية الواقعية. إن الواقعيين بعيدون عن تصوير المواقف الرومانتيكية الشرطية وتركيب المصادفات القدرية المختلقة. فتطور الأحداث في روايات بلزاك يدهش بمنطقه الصارم وتاريخيته العميقة اللذين صور الكاتب من خلالهما أحداثًا موضوعية مرتبطة بمصائر هؤلاء وأولئك من الأبطال.

وإذا كان ديكنز في الفترة المبكرة من إبداعه قد مال أحيانًا إلىٰ الشرطية الرومانتيكية في تطور الأحداث، حيث يبدو واضحًا منذ البداية أن «الشرير» سينال جزاءه وأن البطلَ الفاضل سينتصر، فإنه في الخمسينات والستينات من القرن الماضي قد تخلىٰ عن هذه الشرطية في أفضل رواياته الواقعية *«البيت البارد»*، *«الأزمنة الصعبة»*، *«الآمال الكبيرة»*. *وأقر بقوة الوقائع الموضوعية التي لا يمكن تجاوزها والتي تحدد مصير البطل وشخصيته*.

إن ممثلي الواقعية النقدية الذين قدموا صورًا صادقة عن الحياة تحولوا بصورة حتمية إلىٰ ناقدين للواقع البرجوازي. فتصوير الواقع البرجوازي بصدق يعني تعرية هذا المجتمع وفضحه، والفنان إذا تخلىٰ عن موقفه الناقد يكون قد تخلىٰ عن الصدق أي كف عن كونه فنانًا واقعيًا.

لا نريد من خلال حديثنا عن الجوانب القوية في إبداع الكتاب الواقعيين النقديين في غرب أوروبا أن نهمل مسألة أخرىٰ مهمة جدًا، هي ضيق أفق الواقعية النقدية المحتم تاريخيًا. فمن جوانب ضعف الرواية النقدية جهلها الاتجاه الذي يسير فيه المجتمع البرجوازي في تطوره التاريخي، وعجزها عن اكتشاف تلك القوىٰ التي يجب أن تقود ذلك المجتمع فيما بعد نحو نفيه وبناء المجتمع الجديد الاشتراكي، وقد نجم

عن ذلك بصورة حتمية تناقض في حل مسألة البطل الإيجابي من قبل الكتاب الواقعيين النقديين.

إن الكتاب الواقعيين النقديين قدموا صورًا رائعة وعميقة لحياة المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر ولكنهم لم يدعوا إلىٰ تغييره. غير أن هؤلاء الكتاب الصادقين النزيهين استطاعوا من خلال رغبتهم في إصلاح ذلك المجتمع وتصحيحه، الكشف بعمق عن جذور العلاقات الرأسمالية وفضح عيوبها الأساسية وإظهار أن هذه العيوب ليست مصادفة؛ بل هي نتيجة محتومة للعلاقات البرجوازية. ولذا قاد هؤلاء الكتاب القارئ إلىٰ استنتاج استحالة حل التناقضات، التي كشفوها في أعمالهم الأدبية، في أطر المجتمع البرجوازي، رغم أنهم لم يتوصلوا، هم أنفسهم، إلىٰ ذلك الاستنتاج في تلك الأعمال. ذلك هو المعنىٰ الحقيقي لأعمال بلزاك وديكينز وتيكيريه الناقدة.

لقد ارتقىٰ الصدق العميق وروح التعرية في أعمال الشعراء الثوريين في الثلاثينات والأربعينات (بيرانجية وديوبون وبوتييه وهايني وفييرت والشعراء «التشارتيين») إلىٰ مستوىٰ النداء الثوري الأصيل. وكانت قصيدة هايني *«ألمانيا» وأفضل أشعار فييرت* وبوتييه *وأرنست جونز وغيرهم ضربة موجهة ضد المجتمع البرجوازي مشحونة بالغضب منه والسخط عليه، ضربة تنبئ بموت النظام البرجوازي المحتوم وتؤكد ولادة القوة الجديدة - قوة العامل مبدع تلك الثروات التي تتمتع بها الإنسانية.*

ورسم الكتاب الروائيون العظماء في فرنسا وإنجلترا وغيرهما - ستندال، بلزاك ديكينز وتيكيريه وبرونتي ... إلخ - صورًا ملحمية عريضة. إن مبدعي هذه الصور أناس سبقوا عصرهم ورأوا بوضوح عجز البرجوازية عن الإبداع الاجتماعي من خلال قناع القوة الفيزيائية الفظة التي تحلت بها هذه الطبقة. ويستطيع المرء أن يسمي هؤلاء الكتاب «أبناء البرجوازية العاقين»؛ لأنهم تخلصوا من أسرها ومن اضطهاد القوالب الاجتماعية الجامدة التي فرضتها، ومن تقاليدها، ومما يشرف هؤلاء الأبناء العاقين أن الذي عاد منهم إلىٰ أحضان طبقته **«ليأكل لحم العجل المقلي»** علىٰ حد تعبير غوركي، كان عددًا قليلًا.

أن المنجزات الفنية التي حققها أساتذة الفن الواقعي في القرن التاسع عشر عظيمة جدًا. فإليهم يعود الفضل في تطوير الرواية الاجتماعية وتحسينها. كما أن الصور

الملحمية العريضة التي جسمت حياة المجتمع البرجوازي من جوانبه المختلفة وضعت نماذج اجتماعية عديدة بدءًا من الملاك العقاريين «المحترمين» حتىٰ أصحاب الدكاكين الصغيرة والمحامين «الأجراء»، والتعميمات التاريخية والفلسفية العظيمة - كل ذلك يجعل أعمال الواقعيين النقديين الفنية موسوعة الحياة في القرن التاسع عشر.

لقد استخدم أساتذة الفن الواقعيون في القرن التاسع عشر ألوان الأدب الناقد والساخر استخدامًا واسعًا، فأصبحت القصيدة الهجائية والأغنية الناقدة اللون السائد في الشعر الثوري في ألمانيا وفرنسا *«ألمانيا» لهايني و«يوميات فرنسا» لبيرانجيه وغيرهما)*.

إن أفضل تقاليد الأدب الناقد في القرن الثامن عشر -تقاليد سويفت وفيلدينغ وستيرن- قد استخدمت استخدامًا رائعًا من قبل أستاذي الرواية الناقدة في إنجلترا - ديكينز وتيكيريه.

وأسهم الواقعيون العظماء في إبداع الرواية التاريخية متوجهين من أجل فهم واقعهم البرجوازي المعاصر توجهًا طبيعيًا إلىٰ أحداث الثورة الفرنسية أو حرب الاستقلال الأميركية *«(العانس» لبلزاك، «قصة مدينتين» لديكينز «الفرجينيون» - لتيكيريه)*.

وأتمت الواقعية في بعض بلدان أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تطوير أفضل التقاليد النقدية عند ستندال وبلزاك وهايني وديكينز، بحيث اكتسبت هذه التقاليد صفات جديدة في إبداع كتاب مثل فلوبير وكيللر وغيرهما.

لكن أزمة الديمقراطية البرجوازية وتفسخ الأيديولوجية البرجوازية بعد ثورة عام ١٨٤٨ في كثير من بلدان أوروبا الغربية، كل ذلك حدد تناقضات إبداع الواقعيين في هذه الفترة.

ففي واقعية النصف الثاني من القرن التاسع عشر يزداد وضوح التشاؤم والانعزالية ويتسبب انهيار العالم البرجوازي الذي لاحت تباشيره في ضياع الكتاب الواقعيين كما يحرمهم من القدرة علىٰ استشفاف المستقبل. فتكثر في إبداعهم الشكوىٰ وتنعدم المثل العليا الموجهة.

وعلىٰ الرغم من ذلك فإن حدة تعرية الضحالة البرجوازية تبلغ في إبداع الكتاب الواقعيين (فلوبير مثلًا) ذروة في القوة لا مثيل لها.

إن أعمال ستندال وميريميه وبلزاك وديكينز وتيكيريه وهايني وبيرانجيه وفلوبير وغيرهم إسهام ضخم في الكنز الذهبي لأدب العالم في القرن التاسع عشر. وهي من خلال دفاعها عن الإنسان والجماهير الكادحة تتسم بأهمية عظيمة في عصرنا، عصر النضال من أجل تحرير الإنسان إلىٰ الأبد من الاستغلال والعبودية.

الواقعية النقدية في روسيا

ازدهرت الواقعية النقدية ازدهارًا عظيمًا في روسيا في القرن الماضي. ويجد المرء تفسير ذلك في تطور روسيا التاريخي تطورًا متميزًا أدىٰ إلىٰ تميز أدبها الطليعي في تطوره الذي ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالحركة الثورية الصاعدة التي مرت في القرن التاسع عشر بثلاث مراحل هي علىٰ التوالي:

١) مرحلة قيادة النبلاء للحركة الثورية.

٢) المرحلة البرجوازية الديمقراطية.

٣) المرحلة البروليتارية.

إن الاضطهاد المخيف الذي مارسه الإقطاعيون والنظام القيصري ولد مقاومة عنيفة جبارة عند الشعب الذي أظهر منذ القدم حبه للحرية من خلال نضاله ضد الغزاة الأجانب وضد مضهديه في داخل البلاد. وليس من قبيل المصادفة أن تتميز الانتفاضات الشعبية في روسيا بالعنف والقوة والشمول.

لقد انعكس شمول الحركة الثورية في روسيا وقوتها وسموها الفكري في إبداع الكتاب الواقعيين الروس العظماء. وهذا ما يفسر لنا الصفات الأساسية في أفضل أعمال الكتاب الروس الأدبية: الأصالة والبحث عن الحقيقة والوطنية وخدمة قضايا تحرر الشعب وسعادته.

ويتضح لمن يتتبع تطور الأدب الروسي ميل هذا الأدب نحو الواقعية منذ القرن الثامن عشر. وهذا أمر حدده تنامي الانتفاضات الفلاحية التي أدت في سبعينات القرن الثامن عشر إلىٰ ثورة الفلاحين بقيادة بوغاتشوف كما حدده نمو الوعي القومي عند الشعب الروسي بسبب الانتصارات التاريخية التي أحرزتها القوات الروسية في أوروبا وانتقال الدولة الروسية إلىٰ مصاف الدول الأوروبية العظمىٰ.

وعلىٰ الرغم من ذلك فإن أعمال الكتاب الروس في أواخر القرن الثامن عشر والسنوات العشر الأولىٰ من القرن التاسع عشر لم تكن أعمالًا واقعية نقدية ولا رومانتيكية ثورية؛ بل إن ما يجده المرء فيها ليس سوىٰ علائم تحدد مستقبل تطور الأدب الروسي اللاحق.

إن تطور الواقعية النقدية والرومانتيكية الثورية في روسيا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالحرب الوطنية التي خاضتها روسيا في عام ١٨١٢ ضد نابليون، وبالحركة التي قادها أول جيل من الثوريين الروس.

فالحرب الوطنية لم تظهر قوة الشعب الروسي وعظمته فحسب؛ بل أظهرت أيضًا، بوضوح هائل، التناقض الفظيع بين قدرات جماهير روسيا الكادحة وبين وضعها البائس في ظل الحكم القيصري.

في هذه الفترة الزمنية بدأت الحياة الإبداعية لعدد من الكتاب والشعراء الروس وعلىٰ رأسهم غريبوييديف وريلييف وبوشكين الشاب.

فمنذ أواخر العقد الأول من القرن التاسع عشر يشرع غريبوييديف في كتابة عمله الكوميدي الخالد *«مصيبة بسبب العقل» هذه الكوميديا التي عرت النظام الاجتماعي المعاصر الذي يعاني فيه المواطنون الشرفاء «ملايين صنوف العذاب بينما يتمتع بالحياة» الانتهازيون والمنافقون*.

وظهرت أشعار بوشكين الشاب وريلييف وغيرهما مشحونة بروح التحرر والتحريض علىٰ النضال ضد *«الإقطاعيين المتوحشين» والحكم المطلق الظالم. إن هؤلاء الأدباء الوطنيين المخلصين لم يفصلوا بين حب الوطن وبين النضال في سبيل تحرر الشعب وسعادته؛ لأن حب الوطن يقتضي النضال من أجل سعادة الشعب*.

وبانتفاضة الديسمبريين (وهي انتفاضة مسلحة لاغتيال القيصر قام بها بعض الضباط النبلاء في ٢٤ كانون الأول من عام ١٨٢٤) بدأت في روسيا المرحلة الأولىٰ من مراحل الحركة الثورية في القرن التاسع عشر، المرحلة التي قاد فيها النبلاء تلك الحركة. وفي هذه المرحلة ابتدأ بوشكين فترة عظيمة من فترات نمو الأدب الروسي ووضع حجر الأساس في البنيان الأدبي الضخم الذي شيده الأدباء الروس في القرن التاسع عشر.

الواقعية النقدية في مرحلة قيادة النبلاء للحركة الثورية

أثرت التغيرات التي طرأت علىٰ الحياة الاجتماعية بنتيجة هزيمة الديسمبريين في تطور الأدب. لقد استنزفت القيصرية دماء الحياة من جسد المجتمع، فشنقت قادة الديسمبريين ودفنت مئة وعشرين منهم أحياء في «سراديب الأرض المظلمة» (بوشكين) ونفت كل من كانت له بهم صلة، ولو بعيدة جدًا، إلىٰ أعماق سيبيريا والشرق الأقصىٰ.

في إطار هذه الظروف تحددت رسالة الأدب الطليعي العظيمة. كان العصر يتطلب قضاة يفضحون الحكم المطلق ونظام القنانة، كما يتطلب مربين يستنهضون الجيل الجديد من أبناء الشعب الروسي. وقد نفذ الكتاب الروس العظماء هذه الرسالة بأمانة وشرف في ثلاثينات وأربعينات القرن الماضي فحققوا المهمات التاريخية المطروحة أمام الأدب علىٰ أفضل وجه.

فالتناقض بين «الإقطاعيين المتوحشين» و«العبيد الناحلين» الذي لاحظه الأدباء من قبل، بلغ حد التصوير الفني في *«دبروفسكي» و«ابنة الأمر» لبوشكين وفي «مذكرات صياد» لتورغينيف وغير ذلك من الأعمال الفنية الرائعة.*

وعالج غوغول قضية الفلاحين من جانب آخر فأبرز العواقب المدمرة لنمط الحياة الإقطاعي. لقد تعاطف غوغول تعاطفًا كليًا مع الفلاحين في عمله الأدبي الخالد *«النفوس الميتة»، الفلاحين الذين كانوا يعانون الفقر والجهل والحرمان من الحقوق، ولكنهم علىٰ الرغم من ذلك كله، ظلوا مشرقي الفكر متعددي المواهب يحملون في حناياهم قلوبًا تنبض بالإنسانية والدفء.*

واهتم الكتاب الروس في هذه المرحلة اهتمامًا عظيمًا بموضوع «المساكين» وإذا كان (كارامزين) قد دعا الناس إلىٰ رؤية الإنسان في شخصية «ليزا البائسة» واقتصر اتجاهه الإنساني علىٰ ذلك، فإن الكتاب الروس اعطوا موضوع «المساكين» مفهومًا آخر في المرحلة الجديدة فوجهوا سهام نقدهم إلىٰ الظروف الاجتماعية التي تسحق هؤلاء البشر.

وشغلت قضية «اللامنتمي» مكانًا بارزًا في أعمال الكتاب الواقعيين النقديين الروس

في تلك الفترة. فيظهر بوشكين وليرمانتوف أن الظروف الاجتماعية المعاصرة تجعل الناس «أنانيين رغمًا عنهم»).

لقد استهدفت معالجة موضوع «الامنتمي» البرهان بوضوح علىٰ أن العلاقات الاجتماعية في ذلك الزمن غير ملائمة لتطور الشخصية الإنسانية. وهكذا أبرز الكتاب من خلال أعمالهم الأدبية أن الفطرة الإنسانية الرائعة والأفكار الطيبة والمواهب الكبيرة لا تجد مجالًا لها في التطبيق، وأن ظروف الحياة المعاصرة معادية للتقدم ولا يمكن أن تكون تربة صالة لتغذية الإنسان روحيًا.

وفي هذه الفترة نفسها وجه الكتاب الروس سهام النقد إلىٰ الرأسمالية الآخذة في النمو.

إن صور الفقر والظلم وشقاء الجماهير التي جسدها الكتاب الروس في النصف الأول من القرن التاسع عشر، صور «النفوس الميتة» و«المساكين» و«الأنانيين رغمًا عنهم» كانت حكمًا رهيبة بإدانة العلاقات الاجتماعية القائمة علىٰ استغلال الإنسان من قبل الإنسان وعكست بهذا الشكل أو ذاك احتجاج الجماهير الكادحة في روسيا ضد الاضطهاد والتعسف، فجاءت ملأىٰ بالغضب ومشحونة، في الوقت نفسه، بتفاؤل قوي استقاه الكتاب من إيمانهم بالشعب، وأوحىٰ هذا التفاؤل للقراء بالوقوف موقفًا ثوريًا من الواقع.

إن الارتباط بالشعب وفهم دوره التاريخي وإمكاناته الكامنة هما اللذان حددا تفاؤل الكاتب الاجتماعي.

فقد شرع خيرة أدباء روسيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر يدركون البعد التراجيدي بين الجيل الأول من الثوريين الروس وبين الشعب وخطوا خطوات واسعة باتجاه ديمقراطية الأدب وشعبيته. فأكد بوشكين في عمله التراجيدي العظيم *«بوريس غودونوف» أن الشعب هو القوة المحركة في التاريخ وكشف عن مأساة الزعيم الأناني الذي لا يرىٰ في الشعب غير وسيلة لتوطيد سلطته.*

ويطالب (غوغول) رجال الدولة بفهم مهمات التطور القومي لهذا الشعب وذاك فهمًا محددًا وإدراك حاجات الشعب الملحة. ويؤكد في مقالته *«المأمون» علىٰ أن الحكام لا يجب أن يرغبوا في خدمة الشعب فحسب؛ بل يجب أيضًا أن يعرفوا حاجات الشعب الحقيقية.*

وعالج الكتاب الروس الطليعيون قضية الشعب من جوانب أخرىٰ أيضًا فأظهروا أن الشعب هو وحده حامل الجمال الأخلاقي والأفكار والمشاعر السامية وأنه ما من شيء يكوّن الشخصية الإنسانية النبيلة غير الاحتكاك بحياة الشعب. هذا ما تؤكده رواية بوشكين الشعرية *«إيفغيني أنيجن»* وروايته التاريخية *«ابنة الآمر»* وتؤكده قصص غوغول لاسيما ملحمته التاريخية *«تاراس بولبا»*.

وهكذا تشابك وتفاعل في أفضل أعمال الكتاب الواقعيين النقديين الروس في النصف الأول من القرن التاسع عشر، نقد الطبقات السائدة المستغلة مع تأكيد قوة الجماهير الشعبية وإمكاناتها ودورها التاريخي. وباتت سعادة الجماهير الشعبية شرطًا لسعادة الفرد.

ومع كل خطوة جديدة كان الأدب الروسي الطليعي يزداد قربًا من الشعب ويتوطد نهجه باتجاه الواقعية والشعبية. لقد أوضحت أعمال بوشكين وغروييبوييديف وريلييف وليرمانتوف وغوغول ظلم العلاقات الاجتماعية التي كانت قائمة وبرهنت علىٰ ضرورة النضال ضدها.

وقد نضجت الآراء والمفاهيم التي تكونت في هذه الفترة، في أعمال المفكرين الديمقراطيين الثوريين الروسيين العظيمين بيلينسكي وغيرتسين. إن هذه الأعمال لم تكن حلقة وصل بين جيلين من الكتاب الروس الطليعيين فحسب؛ بل كانت أيضًا بداية تطور الأفكار الديمقراطية الثورية في روسيا في القرن التاسع عشر.

الواقعية النقدية في روسيا في مرحلة قيادة البرجوازية – الديمقراطية للحركة الثورية

دخل الأدب الروسي مرحلة جديدة بسبب التغيرات الكبيرة التي حدثت في الواقع الروسي. فالانتفاضات الفلاحية تصاعدت إلىٰ حد جعل الحكومة القيصرية تقرر «تحرير» الفلاحين من أعلىٰ لحماية ما تمكن حمايته من مصالح الإقطاعيين. وأبرزت حرب القرم ودفاع الجنود والبحارة البطولي عن سيباستوبول عدم تلاؤم النظام الاجتماعي القائم مع مهمات النهضة القومية. فعلىٰ ضوء تضحيات الجنود والبحارة برز بوضوح تخلف عتاد الجيش الروسي وقصور شبكة الطرق وهو الذي حال دون وصول الإمدادات إلىٰ المحاصرين وافتضح أمر السرقات المخجلة التي كان

أصحاب المناصب العليا يرتكبونها، وأدركت فئات اجتماعية متزايدة الاتساع ضرورة تغيير حياة الشعب الروسي تغييرًا جذريًا.

في هذه الظروف التاريخية بدأ الديمقراطيون الثوريون الروس نشاطهم وأصبحوا القوة الاجتماعية الطليعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. لقد أصبح الديمقراطيون الثوريون قادة الثورة الفلاحية الفكريين وناضلوا ضد جميع المحافظين علىٰ النظام القديم والمدافعين عنه. وأعطوا الأدب الروسي اتجاهًا جديدًا محافظين في الوقت نفسه علىٰ صلة هذا الأدب بأفضل تقاليد أدب المرحلة السابقة.

اهتم الديمقراطيون الثوريون، بالدرجة الأولىٰ، بالكشف عن أسباب الشر الاجتماعي وأوضحوا أن الإجابة علىٰ سؤال «من المذنب؟» يجب أن يكون فضح طبيعة الحكم القيصري البوليسي المعادي للشعب. ذلك هو معنىٰ كتابات تشيرنيشيفسكي ونيكراسوف وسالتيكوف شيدربن ومقالات دبرولوف النقدية الرائعة. ولم يكتف الديمقراطيون الثوريون بطرح سؤال «من المذنب؟»؛ بل جعلوا في المركز الأول سؤال «ما العمل؟». وهذا هو ما يميز المرحلة الجديدة في الأدب الروسي عن المرحلة التي سبقتها.

لقد طرح الأدب الروسي الطليعي في النصف الأول من القرن التاسع مسألة «ما العمل؟» طبعًا. ولكن الإجابة عن هذا السؤال في تلك الفترة اتسمت بعدم كفاية فهم الكتاب التقدميين لقدرات الشعب الثورية وبوجود وهم بإمكانية إصلاح الحياة «من أعلىٰ». ولم يقترب من الأساس الفكري الذي قام عليه أدب «ربابنة العاصفة المقبلة الفتيان» غير بيلينسكي وغيرتسين. ، ولكن هذين الكاتبين الثوريين اقتربا فقط من ذلك الأساس الفكري الذي كانت صياغته مهمة الجيل الثاني من الأدباء الديمقراطيين الثوريين.

أكد الديمقراطيون الثوريون الثورة أساسًا لتغيير النظام الاجتماعي. وحددوا هدف التغيير بأنه إنشاء المجتمع الاشتراكي. وكان ذلك تصورًا «طوباويًا» من الناحية الموضوعية فالثورة الفلاحية لا تؤدي إلا إلىٰ زيادة نفوذ البرجوازية وقوتها.

ولكن الديمقراطيين الثوريين عجزوا عن فهم ذلك بسبب تخلف روسيا في تلك المرحلة. وهكذا كان الكشف عن طبيعة القيصرية وسلطة الإقطاعيين المعادية للشعب

هو الروح النقدية السائدة في إبداع الديمقراطيين الثوريين الروس، وكان تأكيد الثورة الفلاحية باسم تحرير الجماهير اجتماعيًا - برنامج عملهم. وهذان العنصران يميزان نوعيًا الكتاب الديمقراطيين الثوريين عن سابقيهم.

إن الظروف الاجتماعية/السياسية هي التي حددت مهمات الأدب الطليعي في المرحلة الجديدة. ومن هنا نتجت الموضوعات الجديدة في هذا الأدب وبرز البطل الجديد فيه. ومن هنا جاء الحل الجديد لعدد من القضايا القديمة التي بقيت ملحة في المرحلة الديمقراطية الثورية.

وأهم موضوعات الأدب الديمقراطي - الثوري: موضوع الشعب الذي اتسم في الظروف الاجتماعية الجديدة بمعنىً سياسي واجتماعي حاد.

وجميع الأعمال الأدبية الديمقراطية الثورية، بدءًا من قصيدة نيكراسوف الملحمية الشعبية *«من الذي يعيش جيدًا في روسيا؟»* حتىٰ *حكاية سالتيكوف شيدرين «حكاية توضح كيف أطعم فلاح واحد جنرالين»، تؤكد قوة الجماهير الكادحة وإمكاناتها العظيمة وتفضح بعنف مستغلي الشعب من إقطاعيين وبرجوازيين. لقد ربط الديمقراطيون الثوريون آمالهم في تغيير الحياة الاجتماعية تغييرًا ثوريًا بجماهير الفلاحين الروس. وفي هذا يكمن سر اهتمام أدبهم بالفلاحين، ذلك الاهتمام الذي برز علىٰ أوضح صورة في أشعار نيكراسوف.*

لقد لاحظ الشاعر، بحزن، الجهل السياسي لدىٰ الأغلبية الساحقة من الفلاحين ولكنه في الوقت نفسه، صور، بحب، إمكاناتهم الثورية الكامنة. ورسم نماذج وتعميمات فنية تجسد القسم الأكثر وعيًا وثورية بين الفلاحين. أما أولئك الفلاحون الذين شوهتهم العبودية فكانوا، في نظر الشاعر، يمثلون الجزء الميت الذي لا يزال يتشبث بالأحياء ولكنه يتناقص باستمرار ليصبح استثناء.

حدد حل مسألة الشعب حلًا ديمقراطيًا طبيعة نظرة الديمقراطيين الثوريين الجديدة إلىٰ السعادة الإنسانية. فقد وصلوا وطوروا في الظروف الجديدة أعمال سابقيهم مؤكدين أن تحرير الجماهير الكادحة شرط ضروري للسعادة. ولاقت هذه الفكرة التي تبناها الديمقراطيون الثوريون جميعًا تجسيدها الرائع في قول نيكراسوف: «إن رؤية مصائب الشعب أمر لا يطاق يا صديق، فسعادة العقول النبيلة أن ترىٰ الخير يعم

الجميع». ولاقىٰ موضوع السعادة معالجته الشاملة في رواية تشيرنيشيفسكي «ما العمل؟» وقصص سالتيكوف شيدرين الساخرة وأشعار نيكراسوف وغيرهم.

وقدم الديمقراطيون الثوريون حلًا لقضية البطل الإيجابي يتلاءم تمامًا مع آرائهم في السعادة الإنسانية. فأوضح دوبرولوف أن «الشخصيات اللامنتمية» فقدت أهميتها علىٰ الرغم من جاذبيتها التي لا زالت تشد الناس، فهي لا تستطيع أداء أي دور اجتماعي تقدمي في الظروف الراهنة.

إن الليبراليين المثاليين أدوا دورهم فأيقظوا مشاعر الجيل الفتىٰ الذي نما في الأربعينات وأفكاره، أما في الخمسينات فلم تعد روسيا بحاجة إلىٰ أولئك الناس الهائمين في العالم، الباحثين عن عمل عملاق بعد أن حررتهم الثروة التي ورثوها عن آبائهم من هموم الأعمال الصغيرة. إنها تحتاج الآن إلىٰ أناس عمل قادرين علىٰ تحقيق تحولات جذرية حاسمة وعلىٰ المساهمة في النضال العظيم في سبيل تحرير الشعب وسعادته وقد ظهر هؤلاء في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، وأصبحوا أبطال الأعمال الأدبية في هذه الفترة (رخميتوف ودبروسكلونوف).

هؤلاء الأبطال أناس يتقدون وطنية ومناضلون أشداء في سبيل تحرير الشعب يعتقدون أن سعادتهم القصوىٰ في سعادة وطنهم من أقصاه إلىٰ أقصاه. بهذا الشكل العملي تجلىٰ حب هؤلاء الأبطال لوطنهم. لقد أعد القدر لهم طريقًا مجيدة ومنحهم اسمًا مدويًا، اسم المدافعين عن الشعب. وحكم عليهم بالسجن والنفي إلىٰ سيبيريا فساروا في تلك الطريق دون خوف أو تردد. وهكذا صور تشيرنيشيفسكي شخصية رخميتوف الذي وهب الثورة نفسه التي أصبحت الثورة جزءًا منها. ومجد نيكراسوف في أشعاره بطولات تشيرنيشيفسكي ودوبرولوبوف وبيلينسكي.

وقد امتاز المناضلون الديمقراطيون الثوريون بمثلهم الاشتراكية التي صورها تشيرنيشفسكي في *«حلم فيرابافلوفنا»*.

لقد كان الديمقراطيون الثوريون الروس العظماء الفصيلة الطليعية في المجتمع الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فدعوا إلىٰ الاشتراكية وإلىٰ تغيير الواقع تغييرًا ثوريًا.

ولكن الديمقراطيين الثوريين لم يكونوا يدركون القوىٰ الاجتماعية الحقيقية القادرة

علىٰ قيادة نضال الكادحين في روسيا في سبيل القضاء علىٰ سلطة الإقطاعيين والرأسماليين ولذا فإن برنامج عملهم كان ذا طابع «طوباوي». ولكن نقدهم الصاعق لدولة الإقطاعيين والبرجوازيين وعظمة مثلهم الاجتماعية والسياسية كانا إسهامًا قيمًا في الأدب والحضارة العالميين.

غير أن الأدب الطليعي في الفترة الديمقراطية الثورية لم يكن أدب الديمقراطيين الثوريين وحدهم. فقد أسهم تورغينيف إسهامًا عظيمًا في أدب الواقعية النقدية في روسيا في القرن التاسع عشر، وفي الفترة الديمقراطية الثورية بالذات.

كان تورغينيف الكاتب الذي أرخ في أعماله الفنية للحياة الروسية ما بين الأربعينات والسبعينات من القرن الماضي. إنه يستعرض في رواياته شخصيات «اللامنتمين» في الأربعينات ويقدم أفضل تجسيد فني لها في شخصية «رودين» في *روايته التي تحمل الاسم نفسه ويصور لنا في «روسيا الفتية» المترقبة في شخصية يليناستاخوفا في روايته «العشية» في الخمسينات، ثم يجسد لنا نموذج «الأبناء» الديمقراطيين في شخص بازاروف في روايته «الأباء والأبناء» في الستينات، وفي السبعينات يقدم لنا تورغينيف نماذج الثوار الشعبيين في روايته «الأرض البكر».*

كانت الليبرالية الجانب الضعيف في نظرة تورغينيف إلىٰ الكون وهي التي أثرت في المعالجات الاجتماعية والسياسية في روايته *(الدخان). غير أن دراسة الكاتب الحياة دراسة عميقة وسعيه الدائب إلىٰ معرفة الاتجاه الحقيقي الذي يجري فيه التطور الاجتماعي ومثل الكاتب الأخلاقية والجمالية السامية، كل ذلك كان في أكثر الأحيان يزيح مخططاته السياسية المغلوطة ويرغمه علىٰ رؤية الأناس الجدد حيث يوجدون فعلًا.*

ولعب تولستوي ودستويفسكي دورًا فذًا في تطور الأدبين الروسي والعالمي. إن النفاذ إلىٰ أعماق الوعي الإنساني والمشاعر الإنسانية وإلىٰ جوهر أعمق عمليات الحياة الاجتماعية والاحتجاج العنيف ضد نظام العالم القائم علىٰ اضطهاد الإنسان للإنسان وعلىٰ ثراء عشرات الآلاف وفقر مئات الملايين من البشر، والبحث الدائم عن طريق تحقيق العدالة الاجتماعية، تلكم هي الصفات الأساسية في أعمال تولستوي ودستويفسكي العبقرية.

إن خصائص إبداع الكاتبين ترتبط، قبل كل شئ، بخصائص نظرتهما إلىٰ الكون وبالتربة الاجتماعية التي حددت تلك النظرة. فقد عبرت مؤلفات تولستوي عن احتجاج جماهير الفلاحين الروس الغفيرة ويأسها بعد أن وجدت نفسها علىٰ حافة التشرد والموت جوعًا بعد الإصلاح القيصري. أما مؤلفات دستويفسكي فعبرت عن التناقض في وعي فقراء المدينة وحياتهم، ففي ظروف نمو الرأسمالية والحالة الثورية نموًا عاصفًا عانىٰ هؤلاء إحساسًا حادًا بذئبية قوانين المنافسة الرأسمالية وعانوا من شتىٰ أنواع إذلال الإنسان وإهانته ولكنهم كانوا في الوقت نفسه، يخافون أي تغير في النظام الاجتماعي ولا يتصورون إمكانية إنشاء أشكال أخرىٰ من الحياة الاجتماعية. ولم تكن التناقضات المشار إليها ناجمة عن أخطاء الكاتبين العبقريين وأوهامهما فحسب؛ بل كانت أيضًا انعكاسًا لفكر الجماهير الشعبية وأوهامها في ذلك العصر. ولقد كان التعبير عن فكر الشعب جانب القوة في مؤلفات تولستوي ودوستويفسكي، بينما كان التعبير عن الأوهام جانب الضعف فيها.

قطع تولستوي رحلة إبداعية وحياتية كبيرة ومعقدة جدًا قبل أن يتمثل في نفسه أفكار جماهير الشعب الروسي الكادحة وأحلامها وآمالها. غير أن تولستوي الباحث العظيم عن الحقيقة، تأمل بعمق ومنذ حداثة سنه، حياة إقطاعيي روسيا وحياة فلاحيها وتعمقت مع الزمن قناعته بخواء حياة الطبقات المستغلة وزيفها وظلمها، وإيمانه بجمال قلب الفلاح الروسي والكادحين من أمثاله. ثم انتهىٰ به الأمر إلىٰ القطيعة الحاسمة الكاملة مع تلك الطبقة التي ارتبط بها بحكم المولد والمنشأ وإلىٰ إدانتها جملة وتفصيلًا وتأكيد إنسانية حياة الشعب وجمالها.

ولكن الأوهام الشعبية التي ارتبطت آنذاك بعدم تربية الجماهير الفلاحية تربية سياسية وبنفسيتها الحالمة ولين عريكتها منعت تولستوي من إيجاد الطرق الحقيقية لإنشاء «الحياة الأفضل» وقادته إلىٰ المناداة بالكمال الأخلاقي وعدم مقاومة الشر بالعنف، والاعتقاد بأن هاتين الوسيلتين هما الوحيدتان اللتان تنقذان المجتمع من جميع أمراضه.

وتجلىٰ فكر الشعب في إبداع دوستويفسكي في نقده القاصم للتمركز حول الذات والأنانية والوعي الفردي والظروف الاجتماعية التي تسبب وحدة الإنسان المؤلمة

وتخلق نفسية «المذلين المهانين» المرضية الممزقة وشتىٰ أنواع القرحة والعيوب الاجتماعية وأولها الفقر والدعارة. إن الروح الإنسانية في أعمال دوستويفسكي وشوقه العظيم إلىٰ السعادة الإنسانية السامية الأصيلة وإلىٰ «عصر الإنسانية الذهبي» الذي لا بد من الوصول إليه برغم جميع العقبات، يزيدان شدة الجانب النقدي في إبداعه ويبعثان فيه إشراقة السعي إلىٰ الحقيقة والانسجام والحب في العلاقات بين الناس.

لقد حدد دستويفسكي لنفسه الفكرة الأساسية التي سادت في الفن التقدمي في القرن الماضي فقال: «إن الفكرة الأساسية في فن القرن التاسع عشر كله (التي عبر عنها هيجو بوضوح) في *«أحدب نوتردام» و «البؤساء»* - هي بعث *الإنسان الهالك المسحوق تحت وطأة اضطهاد الظروف الظالم وجمود القرون والأوهام الاجتماعية ... وتبرئة المهانين المنبوذين من الجميع في المجتمع»* .. *وخدمات دستويفسكي في سبيل هذه «الفكرة الأساسية» واضحة لكل ذي عينين من خلال روايات «المساكين» و«مذلون مهانون» و«الجريمة والعقاب» وهي خدمات ضخمة خالدة حقًا.*

أما أفكار دستويفسكي الرجعية فقد انعكست في رفضه أفكار تغيير المجتمع المعاصر له وفي النضال ضد الحركة الثورية. وهذا ما بدا واضحًا صريحًا في روايته *«الأبالسة» وفي مثله المختلق «دولة الكنيسة»، وفي تمجيده لآلام النفس البشرية.*

وهكذا تبين تجربة التطور الأدبي أن ما هو عظيم حقًا في الأدب يتحدد قبل كل شئ بقرب الكاتب من حياة الشعب وتفهمه لحاجاته وآماله، وأن كل انحراف عن ذلك يؤثر في إبداع الكاتب تأثيرًا سلبيًا حتمًا.

وقد جاءت مؤلفات تشيخوف، إلىٰ جانب مؤلفات تولستوي ودستويفسكي مواصلة لأفضل تقاليد الواقعية النقدية. إذ أن تشيخوف فضح في أعماله أسس الحياة في روسيا القيصرية علىٰ الرغم من أنه لم يعرف «بطل الحياة» ولم يفهم دور البروليتاريا الثائرة. وبيّن تشيخوف عشية ثورة عام ١٩٠٥ خواء القوىٰ الاجتماعية الهرمة المتمثلة بالإقطاعية المعزولة والبرجوازية المتوحشة.، والمثقفين العاجزين عن العمل. إن جميع هؤلاء لا يستطيعون، في رأي كاتب *«بستان الكرز»، الإسهام في بناء الحياة.*

لقد رفع تشيخوف التصور الواقعي إلىٰ مستوىٰ جديد من خلال إبرازه خواء البناء الاجتماعي في روسيا القديمة بجميع مظاهره وأجزائه. وأشرقت مؤلفاته الأخيرة بروح

ترقب العاصفة المقبلة التي ستمحوا الحياة القديمة وتطهر المكان لبناء الحياة الجديدة. ولكنه لم يصل إلىٰ أبعد من ذلك. فإبداع تشيخوف، مثل إبداع تولستوي ودستويفسكي يتصف بكل قوة الواقعية النقدية وكل ضيق أفقها التاريخي الذي يحتمه جهل اتجاه تطور التاريخ الحديث.

ولم يكن تجاوز ضيق أفق الواقعية النقدية ممكنًا إلا من قبل أناس عاشوا في الظروف الجديدة وفهموا قوانين التطور الاجتماعي في العصر الجديد ووقفوا بشكل صريح مكشوف إلىٰ جانب الحركة العمالية المتصاعدة كالسيل. لقد برزت مهمات جديدة أمام الأدب في الظروف الجديدة واستدعت هذه المهمات ظهور طريقة فنية جديدة أيضًا. ففي أثناء الثورة الروسية الأولىٰ انتصبت قامة «بطل التاريخ» الجديد وارتبطت الاشتراكية بالحركة العمالية ونشأت قاعدة تكون الواقعية الاشتراكية.

غير أن هذا لا يعني فقدان أعمال الواقعية النقدية العظيمة لأهميتها فالواقعية النقدية تستمر في الحياة. وهي لا تزال تؤثر فينا بجمالها الأصيل وصدقها الجبار. وأفضل منجزات الواقعية النقدية يشكل عنصرًا ضروريًا في فن الواقعية الاشتراكية.

ومن الطبيعي أن تحتفظ الواقعية النقدية في البلدان الرأسمالية بالتربة التي تغذي تطورها اللاحق في أيامنا، وهي تتابع أداء دور هام علىٰ الرغم من أن الواقعية الاشتراكية أصبحت الطريقة المعبرة عن أكثر الاتجاهات الأدبية طليعية في عصرنا.

وهاهو ذا واحد من أبرز ممثلي الواقعية النقدية في عصرنا، وهو الكاتب الألماني الغربي (ريمارك)، يعبر علىٰ لسان بطله تعبيرا وَاضحًا عن جوانب القوة وجوانب الضعف في نظرة كتاب اليوم، وفيهم ريمارك نفسه، إلىٰ العالم: «لقد أردنا محاربة كل شئ أسهم في تحديد ماضينا - محاربة الكذب وحب الذات والانتهازية وقسوة القلب، وأصبحنا قساة لا نثق بأحد إلا أقرب رفاقنا، لا نثق بشئ إلا بتلك القوىٰ التي لم تخدعنا أبدًا، مثل السماء والتبغ والأشجار والخبز والأرض، ولكن ما الذي جنيناه؟.

لقد انهار كل شئ وزيف ونسي. أما من لم يستطع النسيان فلم يبق له غير العجز واليأس واللامبالاة والفودكا. إن زمن الأحلام الإنسانية الشجاعة العظيمة قد ولىٰ. وانتصر رجال الأعمال والخيانة والفقر».

هذه السطور التي أوردناها تبين عمق فهم الكاتب خواء أسس الحياة الرأسمالية وشوقه العظيم إلىٰ العلاقات الإنسانية الأصيلة، من ناحية، وتكشف من ناحية أخرىٰ، عن جهله بطرق تغيير بنية الحياة وعن الأزمة الفكرية التي يعيشها.

وقد عانت الواقعية النقدية في روسيا مثل هذه الحالة في الفترة التي سبقت ثورة أكتوبر الاشتراكية. ويكفي هنا أن نذكر بإبداع كتاب أمثال كوبرين وفيريسايف وغيرهم ولكن علىٰ الرغم من ذلك، انتقل الدور القيادي في أدب القرن العشرين إلىٰ الواقعية الاشتراكية في روسيا وأوروبا الغربية.

الفصل السابع

الواقعية الاشتراكية

مفهوم عام عن الواقعية الاشتراكية

كان مفهوم الواقعية الاشتراكية يطلق علىٰ الأدب البروليتاري الروسي في الفترة التي سبقت ثورة أكتوبر مثل رواية «الأم» ومسرحية «أعداء» لغوركي وعلىٰ *أفضل الأعمال الفنية السوفيتية ولكن من الواضح الآن أن هذا الفهم للواقعية الاشتراكية قد شاخ بسبب التحولات الاشتراكية العظيمة التي حدثت في البلدان الديمقراطية العشبية وبسبب نفاذ الوعي الاشتراكي إلىٰ عقول الجماهير الشعبية في البلدان الرأسمالية الأمر الذي جعل الواقعية الاشتراكية تنتشر انتشارًا واسعًا وتصبح الطريقة الفنية الأساسية للأدب الطليعي في العالم كله.*

إن الواقعية الاشتراكية طريقة فنية تفترض تصوير الواقع تصويرًا صادقًا محددًا تاريخيًا من خلال تطوره الثوري بهدف تربية الكادحين تربية اشتراكية.

يجد المرء في هذا التعريف أهم خصائص الواقعية الاشتراكية فتصوير الحياة تصويرًا صادقًا محددًا تاريخيًا من خلال تطورها الثوري يعني الكشف عن قوانين الواقع الحقيقية وتجسيد عمليات موت القديم ونمو الجديد. ويمكن أن نضرب المثل علىٰ ذلك التصوير بأفضل الأعمال الأدبية السوفيتية. فها هو ذا شولوخوف يصور لنا في روايته *«الأرض البكر زرعناها» الحرس الأبيض السائر نحو الزوال والذي لا يزال يصارع متشبثًا بمكانه في الحياة ببوليفتسيف، ويرسم لنا البرجوازية الريفية في شخص اوسترونوف وبناة العالم الجديد في شخص دافيدوف ويبين من خلال شخصيته ميدانيكوف عملية التحول الاشتراكي في وعي الفلاح الروسي وحياته. وفي رواية «كيف سقينا الفولاذ» يصور استروفسكي تطور شخصيات العمال الشباب ووعيهم،*

أولئك الشباب الذين أنجبتهم عاصفة» الثورة الاشتراكية وقوىٰ أعوادهم النضال ضد العالم القديم. أما في الرواية التاريخية «بطرس الأول» فيعرفنا الكاتب أليكسي تولستوي بالصراع الذي حدث بين القديم والجديد في الماضي المرتبط ارتباطًا عضويًا بحياة الأجيال اللاحقة وتطورها.

ليس من الضروري عند تصوير الحياة في تطورها الثوري تصويرًا محددًا تاريخيًا أن يجسد الكاتب تجسيدًا مباشرًا تلك القوىٰ والتيارات الاجتماعية المتصارعة المنتمية إلىٰ معسكري القديم والجديد. فتطور الحياة الثوري بجميع علائم العصر الفعلية يتجسد في كل لحظة من خلال نمو الأفكار والمشاعر لدىٰ أبطال العمل الفني ومن خلال سلوكهم وأعمالهم ونضالهم.

إن جمع الواقعية الاشتراكية بين تصوير الحياة تصويرًا صادقًا محددًا تاريخيًا، ومن خلال تطورها الثوري، وبين تربية الكادحين تربية اشتراكية، يعبر عن روح الأدب الاشتراكي والتزامه. إن إبراز قوة الجديد التي لا تقهر وتأكيدها والنضال الفعال ضد رواسب الماضي الرأسمالي في وعي الناس، والمساعدة في تعبئة قوىٰ الشعب من أجل بناء الاشتراكية، إن ذلك كله هو المعنىٰ الحقيقي لدور الواقعية الاشتراكية التربوي.

وهكذا فإن مفهوم الواقعية الاشتراكية ينطوي علىٰ إمكانات معرفية كبيرة ويحدد للأدب دورًا فعالًا أساسه طريقة فنية طليعية جديدة ظهرت لتكون بديلًا عن الواقعية النقدية.

من الواقعية النقدية إلى الواقعية الاشتراكية

لقد فرضت التغيرات النوعية التي طرأت علىٰ حياة الشعوب ووعيها في مطلع هذا القرن نشوء طريقة فنية جديدة. فمنذ منتصف القرن الماضي شرع يتوضح التناقض الصارخ في المجتمع البرجوازي، وراحت العواقب الناجمة عن هذا التناقض تزداد بشاعة. ومنذ ذلك الحين تم الكشف عن محتوىٰ العصر ومهماته الأساسية المرتبطة بنضال الطبقة العاملة من أجل تحررها وتحرير المجتمع بأسره من سلطة رأس المال.

إن محتوىٰ الحياة الجديد خلق إمكانية نشوء الطريقة الجديدة في الفن والأدب،

تلك الطريقة التي كانت -مهمتها الأساسية- تصوير العصر تصويرًا صادقًا وحل المسائل التي يطرحها حلًا صحيحًا.

غير أن تحقيق تلك الإمكانية كان مستحيلًا في القرن الماضي، فالحركة العمالية لما تكن قد اقترنت بالاشتراكية العلمية وانتفاضات العمال لم تكن غير محاولات اختلاجية غير واعية أو نصف واعية هدفها الدفاع عن إنسانيتهم وإبرازها. أضف إلىٰ ذلك أن الأدب حتىٰ نهاية القرن الماضي، لم يكن قادرًا علىٰ مخاطبة العمال والفلاحين بصورة مباشرة بسبب تدني وعيهم الثقافي والسياسي.

ولم تنشأ الظروف لتكون الطريقة الفنية الجديدة لتكون الطريقة الفنية الجديدة الضرورية من أجل تصوير القوىٰ الاجتماعية الجديدة القادرة علىٰ قلب سلطة الرأسماليين والإقطاعيين وبناء المجتمع الاشتراكي إلا في روسيا.

إن أسباب نشوء الطريقة الفنية الجديدة في روسيا نفسها تكمن في الظروف الاجتماعية - التاريخية في المرحلة الثالثة من مراحل تطور الحركة الثورية في روسيا أبان القرن التاسع عشر، وكذلك في المستوىٰ الفني الذي بلغه تطور الأدب الروسي خلال ذلك القرن.

في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين دخلت روسيا عصر الإمبريالية والثورات البروليتارية. وبلغت التناقضات بين «الآلاف العشرة التي في القمة» والجماهير الغفيرة، التي تعد مئات الملايين، ذروتها. وبرزت إلىٰ مسرح الحياة الروسية الطبقة الوحيدة الثورية إلىٰ النهاية التي قادت نضال الشعب كله ضد سلطة الإقطاعيين والرأسماليين. إن قوة الحركة الثورية الروسية واتساعها، تلك الحركة التي نضجت في قرون العبودية والاضطهاد القيصري وحصول هذه الحركة علىٰ شحنة جديدة بنتيجة سنوات الإفلاس والتشرد والجوع التي تلت «الإصلاح من أعلىٰ»، إن ذلك كله جعل الجماهير الروسية تتصدر الفصائل الثورية في أوروبا. ولأول مرة في تاريخ العالم ارتبطت الحركة العمالية الثورية ارتباطًا واسعًا هادفًا واعيًا بالاشتراكية العلمية في روسيا نفسها.

هذه هي التربة الاجتماعية - التاريخية التي حددت ضرورة ولادة الطريقة الفنية الجديدة وإمكانية ولادتها التاريخية. إن نشوء اللحظة الثورية العظيمة في روسيا طرح

أمام الأدب مهمة أساسية تختلف عن تلك التي كانت رئيسية بالنسبة إلىٰ الكتاب الواقعيين النقديين. فقد باتت المهمة الآن تصوير القوىٰ القادرة علىٰ تحطيم العالم القديم المكروه من قبل الشعوب وبناء العالم الجديد وتدعيم تلك القوىٰ. صحيح أن مهمة انتقاد العالم القديم لم تضعف قيمتها؛ بل أصبحت في الظروف الجديدة أشد إلحاحًا، ولكنها لم تبق المهمة الأساسية؛ بل غدت مهمة تابعة تسهم في تدعيم نضال بناة العالم الجديد. يقول غوركي: «**إن الواقعية الاشتراكية تتوجه نحو النضال ضد رواسب «العالم القديم» الذي أخذ يخبو نفوذه، ونحو اجتثاث ذلك النفوذ. ولكن مهمتها الأساسية هي إيقاظ فهم العالم فهمًا اشتراكيًا ثوريًا والإحساس بالعالم إحساسًا اشتراكيًا ثوريًا**».

وفي عام ١٩٠٥ طرح لينين مبدأ تحزب الأدب. لقد كان الكاتب التقدمي في الماضي يستطيع عدم الانحياز انحيازًا صريحًا إلىٰ أي من الجانبين الاجتماعيين المتصارعين ويستطيع الاكتفاء بتوضيح حقيقة الأمور والمساعدة علىٰ اتخاذ الموقف اللازم من ظواهر الحياة البرجوازية المختلفة. أم الآن، وقد أصبحت الثورة الاشتراكية المهمة التاريخية الكبرىٰ المطروحة علىٰ المجتمع، فالأدب مدعو إلىٰ خدمة قضية الثورة خدمة صريحة وإلىٰ المساعدة في بناء الاشتراكية. إن ظهور المهمات التاريخية الجديدة والأبطال الجدد وجمهور القراء الجديد، كل ذلك تطلب بروز مبدأ تحزب الأدب الذي كان له تأثير عالمي شامل؛ لأنه حدد جوهر الطريقة الواقعية الاشتراكية وجوهر الأعمال الأدبية المكتوبة بهذه الطريقة والمشبعة بروح الديمقراطية الاشتراكية.

لقد تحدثنا من قبل عن قمم الأدب الواقعي النقدي في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. ومن بين هذه القمم مؤلفات تولستوي ودوستويفسكي وتشيخوف الذين أظهروا في تلك المؤلفات وبقوة فنية خارقة وجه العالم المعاصر وكشفوا بعمق عن الجوهر المعادي للشعب الكامن في علاقات العصر الاجتماعية. إن هؤلاء الكتاب أوضحوا بأشكال مختلفة التناقض التناحري بين المتسلطين علىٰ الحياة وبين الشعب الكادح، وعروا بغضب وألم الظلم الاجتماعي الصارخ الذين يدفع البائسين من الناس إلىٰ الفقر والجوع والسرقة والدعارة. وبرزت في آثارهم

الأدبية صورة الاغتراب الإنساني المرعب في العالم الرأسمالي والتمزق الموجع في المجتمع والفردية المتزايدة العمق التي تخلق عند الناس نظريات مهووسة مثل «الإنسان المتفوق». وصورت هذه الأعمال، في الوقت نفسه، سعىٰ الشعب إلىٰ حياة أفضل وشوقه إلىٰ «العصر الذهبي» وإلىٰ الحياة الجميلة المشرقة.

وهكذا حددت التربة الاجتماعية ضرورة ولادة الطريقة الفنية الجديدة بينما قدمت حالة الأدب الواقعي النقدي الذي بلغ قمة تطوره في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مساعدة ضخمة في مجال تحويل الضرورة إلىٰ واقع.

يرتبط تطور الواقعية الاشتراكية في روسيا بمؤلفات الكاتب العظيم مكسيم غوركي. وتشهد هذه المؤلفات علىٰ اهتمام كاتبها العميق بأعمال سابقية العظماء وعلىٰ ذلك التجديد الذي جاء به. فمؤلفات غوركي، حتىٰ المبكرة منها، لا تكشف خواء النظام الاجتماعي القديم ومعاداته للإنسان فحسب؛ بل تكشف أيضًا حتمية انهيار العالم القديم وإنشاء العالم الجديد.

لقد سبق أن قلنا أن التجسيد النقدي لأسس الحياة في روسيا الإقطاعية البرجوازية لم يبق في الظروف الجديدة المهمة الأساسية؛ بل أصبح خاضعًا لمهمة أكثر أهمية هي تدعيم المناضلين في سبيل بناء العالم الجديد.

واتخذ تنفيذ هذه المهمة طابعًا رومانتيكيًا ثوريًا في الغالب في المرحلة الأولىٰ من الحركة البروليتارية الثورية. فقوبل عالم المتعيشين البرجوازيين والسلطة المتوحشة بصورة «الصقور الأبية ونذير العاصفة» المبشر بالثورة وبنماذج إنسانية أخرىٰ ذات إرادة لا تقهر أمثال دانكو. وقد عبرت هذه الصور الفنية عن طموح الناس الرائع إلىٰ النضال من أجل تحرير الإنسانية وسعادتها ولكنها كانت خالية من تصوير الأعمال الثورية الحقيقية والمناضلين الثوريين الواقعيين.

ومع نمو الحركة الثورية العمالية في فترة الإعداد لثورة عام ١٩٠٥ وتنفيذها ازداد وضوح الرؤيا الفنية وانتصبت قامة «بطل التاريخ» العامل المناضل في سبيل الاشتراكية وظهرت إمكانية تصوير القوة الجديدة تصويرًا فنيًا واقعيًا. وإذا كانت نماذج «الصقر» و«نذير العاصفة» و«دانكو» قد عكست بداية نهوض البروليتاريا الثوري فإن «بافل فلاسوف» في رواية *«الأم» لغوركي يجسد مباشرة النموذج الواقعي للعامل الثوري.*

لقد كانت أهمية رواية «*الأم*» عظيمة جدًا، *ففيها بين الكاتب البروليتاري الكبير غوركي بداية انهيار النظام البرجوازي الذي كان يبدو آنذاك وطيدًا*. وصور غوركي *ضحالة البرجوازية الروحية وعجزها عن الإبداع وقابلها بقوىٰ البروليتاريا النامية ومثلها العليا*.

تلك كانت البداية فقط. فغوركي كان الوحيد الذي أنشأ أعمالًا واقعية اشتراكية رائعة مثل رواية «*الأم*». *أما الواقعية الاشتراكية فلم تصبح الطريقة الطليعية السائدة إلا بعد انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكية*.

ولكن خيرة كتاب المرحلة الثورية اتبعت اتجاه غوركي عينه في تطوير أدبها. هكذا نشأت الواقعية الاشتراكية في ظروف تطور الحركة العمالية الثورية وأصبحت الطريقة الفنية الأساسية في الاتحاد السوفيتي بعد انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكية.

أما في بلدان أوروبا الغربية وفي ظروف نمو الأيديولوجيات الانتهازية البرجوازية في مطلع القرن العشرين، فقد كان تشكل الواقعية الاشتراكية أصعب بكثير مما في روسيا. وعلىٰ الرغم من ذلك، بدأ القسم الطليعي من الكتاب يتوجه نحو الواقعية الاشتراكية. ويمكن أن نشير في هذا المجال إلىٰ رواية هنري باربوس «*الجحيم*» ١٩١٦ *التي مجد فيها الكاتب قوىٰ الشعب المبدعة وقدرته علىٰ تغيير الحياة لما فيه خير الإنسانية وكشف عن الآفاق الحقيقية لتطور الحياة المعاصرة*.

إن ظهور غوركي وغيره من الكتاب الذين انتهجوا طريق الواقعية الاشتراكية في ظروف السيادة الرأسمالية يفضح وجهة النظر التي تزعم أن الواقعية الاشتراكية لا يمكن أن تتطور إلا في ظل نمط الحياة الاشتراكي. فبحسب وجهة النظر هذه لا يمكن إبداع أعمال فنية واقعية اشتراكية في البلدان التي يسيطر فيها رأس المال. ولكن صفوف الكتاب الغربيين الممتازين الذين يتبنون الواقعية الاشتراكية تتعزز باستمرار في عصرنا، كما أن هناك العديد من الكتاب الواقعيين النقديين الرائعين الذين انتقلوا إلىٰ مواقع الطريقة الواقعية الاشتراكية. وذلك كله يدحض وجهة نظر أعداء الواقعية الاشتراكية.

الواقعية الاشتراكية والحداثة

لا يجوز لنا أن نتصور أن الواقعية الاشتراكية تتطور في العالم المعاصر من دون أن تعترضها العقبات. فهذه الطريقة الفنية الجديدة تشق الطريق عبر الصراع ضد شتىٰ الاتجاهات التجريدية والفرويدية التي تعتقد بسيطرة البداية اللاواعية الحيوانية في الإنسان، تشق الطريق عبر شتىٰ ألوان «الفن المجرد».

إن جميع هذه الاتجاهات تعيش تحت راية الحداثة. وهي، في أغلبيتها رجعية صريحة ومعادية للواقعية الاشتراكية ولنزعة أدب الماضي الإنسانية، ولذا فإن هذه الاتجاهات لا تستطيع أن تثير اهتمام فئات واسعة في المجتمع، فتنحصر بالتالي في أوساط ضيقة من «الشباب الذهبي» ولا تعدو كونها بدعًا قصيرة العمر.

غير أن الحداثة المعاصرة تتجلىٰ أيضًا في بعض الاتجاهات ذات النزعة الإنسانية. والمقصود هنا هو تلك الأعمال الأدبية المنتشرة في الغرب انتشارًا واسعًا والتي يحتل مركز الصدارة فيها الإنسان الذي يرىٰ نفسه لعبة في يد قوىٰ اجتماعية مجهولة معادية له باستمرار ويجد نفسه وحيدًا شقيًا عاجزًا حيالها. إن مظاهر تمزق الإنسان المرعبة التي صورها دستويفسكي بألم ونفاذ بصيرة في أواخر القرن التاسع عشر، تبدو الآن في نظر البرجوازي الصغير وابن المدينة البائس قوانين ثابتة تحكم العالم. وهو يعتقد أن جميع المحاولات الرامية إلىٰ تغيير تلك القوانين عقيمة عديمة الجدوىٰ.

إن هذه الأحاسيس المتشائمة تجد غذاءها في وعي الناس الذين يجهلون قوانين الحياة الاجتماعية. فهؤلاء الناس غير مهيئين لخوض النضال. إنهم مسحوقون تحت وطأة الظروف وقد دخل الرعب إلىٰ قلوبهم بسبب الظروف والفقر والعداء وانعدام الثقة بالغد، بسبب كل الشرور التي تنجم عن الرأسمالية بصورة حتمية.

ولعل الكاتب التشيكي فرانز كافكا من أفضل الأمثلة التي توضح ما قلناه. لقد صور كافكا في آثاره التي أبدعها في أعوام الحرب العالمية الأولىٰ وبعدها عالمًا مظلمًا ظلامًا حالكًا طافحًا بالعذاب والآلام، عالم يثير في الكاتب الذي آلمه مصير الإنسان، شعورًا غير محدود بالرعب. ولكن كافكا لا يستطيع أن ينتقد هذا العالم انتقادًا حقيقيًا؛ لأنه لا يرىٰ ولا يعرف تلك القوىٰ التي شوهته بهذا الشكل وهو، إلىٰ

جانب ذلك، عاجز عن النضال في سبيل حق الإنسان في السعادة.

لم يصبح كافكا مشهورًا إلا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث انتشرت مؤلفاته «القضية» و«القصر» وغيرهما في أوروبا الغربية بعد الحرب وسمي بفضلها واحدًا من أعلام الحداثة المعاصرة، إن سبب شهرة الكاتب هو التجربة المأساوية التي عاشتها الإنسانية. فقد عرفت الإنسانية أهوال الفاشية واجتازت محنة الحرب التي أودت بحياة خمسين مليون إنسان، ونفذ إلىٰ قلوب الناس رعب فظيع من نشوب حرب جديدة. وباتت المشاعر التي أقلقت كافكا وأبطال رواياته تقلق كثيرًا من أبناء المدينة الفقراء الذين لم يرتقوا إلىٰ مستوىٰ إدراك حتمية النضال في سبيل الحياة علىٰ الأرض. ولم يكونوا قادرين علىٰ خوض المعارك النضالية.

لقد عبر كافكا عن خوف هؤلاء الناس من الحياة وعن عجزهم ويأسهم، وتخليهم عن أي أمل بوجود إنساني غير الوجود الذي يعانون بسببه الشقاء.

وليس مستغربًا بعد ذلك أن تحاول الدوائر الرجعية استغلال أعمال كافكا وغيره من الكتاب من أجل بث الشعور بالعجز في نفوس الناس والتشكيك بقدراتهم وصرف أنظارهم عن قضايا العصر الاجتماعية الملحة ومهماته.

إن الواقعية الاشتراكية التي تناضل لتحتل مكانها الذي تستحقه في قلوب الناس ونفوسهم تقاوم بالصدق الحياتي وسمو الأفكار وقوة التصوير شتىٰ التيارات الرجعية والعدمية والضحلة في الأدب.

وهي تتميز بإدراكها العميق للحياة في تطورها الثوري وتمتلك برنامج عمل قادرًا علىٰ تغيير العالم وتحسينه. ولذا فإن الواقعية الاشتراكية هي وحدها التي تمنح الناس رحيق التفاؤل التاريخي والثقة في قوىٰ الإنسان المبدعة. وفي هذا تكمن القيمة العظيمة للواقعية الاشتراكية في المعركة التي يخوضها الناس في سبيل التوصل إلىٰ أفضل الطرق لجعل حياتهم إنسانية أصيلة.

الرومانتيكية الثورية والبداية النقدية في المؤلفات الواقعية الاشتراكية

لا تظهر خصائص الواقعية الاشتراكية في التوجه الفكري وحسب بل في طبيعة تصوير الواقع أيضًا. فبالاستناد إلىٰ معرفة قوانين الواقع معرفة عميقة ومن خلال

دراسته في تطوره الثوري تمتلك الواقعية الاشتراكية جميع الإمكانات لتصوير هذا الواقع تصويرًا واقعيًا منسجمًا وهذا الأمر من جملة ما يحدد تميز الرومانتيكية الثورية في الآثار الواقعية الاشتراكية.

في المجتمع الطبقي القائم علىٰ التناحر تتجه الرومانتيكية الثورية نحو توطيد الظواهر والشخصيات التي تناقض أسس ذلك المجتمع. وهذا لا يعني أن الأحلام الرومانتيكية الثورية التي حلم بها كتاب الماضي العظماء معزولة عن الواقع، فهي علىٰ العكس من ذلك نتيجة التماس مع الحياة ونتيجة نمو القوىٰ الاجتماعية الطليعية.

أما سبب التناقض بين تلك الأحلام والواقع فمرده أن الرومانتيكيين الثوريين كانوا يجهلون طرق تحقيق مثلهم الاجتماعية وتجسيدها في الحياة.

وقد تغلب فن الواقعية الاشتراكية علىٰ ذلك التناقض. فالواقعية الاشتراكية تستند إلىٰ نظام اجتماعي لا يناقض المثل العليا للشعب بل يخلق الشروط اللازمة لتجسيد تلك المثل تجسيدًا شاملًا. ويستطيع الكتاب الواقعيون الاشتراكيون الذين يمتلكون نظرية التطور الاجتماعي أن يروا ويقوموا غرسات المستقبل. ولذا يجتمع في أفضل الآثار الواقعية الاشتراكية التصوير الواقعي الصارم مع النفس الرومانتيكي الذي يؤكد ما تم تحقيقه في الحاضر من المستقبل.

إن الرومانتيكية الثورية في الواقعية الاشتراكية تواصل أفضل تقاليد رومانتيكية الماضي الثورية. وهي تستند إلىٰ ما هو طليعي وجديد في الحياة وتحارب بقوة كل ما هو قديم وسائر نحو الزوال.

ولكن القضاء علىٰ أوهام الرأسمالية في وعي الناس عملية معقدة وصعبة. فلا نزال نجد حتىٰ في المجتمعات الاشتراكية، الأنانيين والمتعطشين للتملك والمغامرين والانتهازيين المنحلين أخلاقيًا والذين لا يخلصون في عملهم. وفضح هؤلاء ومحاربتهم مهمة ضرورية وملحة إلىٰ أقصىٰ حد.

لقد دعا البعض في الماضي إلىٰ خلو الأدب الواقعي الاشتراكي من الصدمات بحجة أن الواقع الاشتراكي خال من التناقضات المهمة ولا يستطيع بالتالي أن يوحي للكتاب بصدامات حادة. غير أن علماء الأدب الواقعي الاشتراكي والكتاب الواقعيين والاشتراكيين دحضوا هذه النظرية دحضًا قاطعًا. ووجه الأدباء نقدهم نحو كل ما يعيق

بناء الاشتراكية ويعيق نمو الوعي الاشتراكي عند الناس ويزعزع الثقة بالحياة والمستقبل. وانتقىٰ الكتاب من أجل صدامات حادة ومعقدة تتطلب حلًا عاجلًا. ويكفي في هذا المجال أن نتذكر الشخصيات السلبية في روايات *«الحرس الفتي» (فادييف)* و*«الفولاذ سقيناه» (استروفسكي)* و*«الدون الهادئ» (شولوخوف) وغيرها.*

البطل في الآثار الأدبية الواقعية الاشتراكية

لقد أنشأ الأدب في القرن الماضي نماذج عديدة من الأبطال الإيجابيين تجلت فيها مثل الشعب والصفات الجوهرية التي يتحلىٰ بها أفضل أبناء وبنات الشعب.

وصور الأدب هؤلاء الأبطال من خلال علاقاتهم المباشرة أو غير المباشرة بالحياة وحاجات الشعب.

ولكن الأبطال الإيجابيين لم يكونوا وليس باستطاعتهم أن يكونوا الأبطال الأساسيين في الآثار الأدبية الواقعية النقدية. وسبب ذلك هو عداء العلاقات الاجتماعية التي كانت قائمة آنذاك للأفكار الطليعية والأخلاق الطليعية. لقد كانت البدايات البطولية آنذاك محرومة من إمكانات التحقق علىٰ نطاق واسع، وهذا ما صورته الأعمال الواقعية النقدية الأصيلة.

أما العلاقات الاجتماعية الاشتراكية فتتيح إمكانية انتشار البطولة علىٰ نطاق واسع فتكف عن كونها استثناء وتصبح بالتدريج جزءًا من حياة الناس. وهذا يجعل البطل في الأدب الواقعي الاشتراكي يتصف بالإقبال علىٰ الحياة والتأثير فيها ويحب العمل والنضال وإدراك المسؤولية تجاه الوطن والشعب.

إن أهمية الأبطال الإيجابيين في الآثار الأدبية عظيمة جدًا، فالناس يجدون فيهم القدوة التي يقتدون بها في حياتهم وعملهم. غير أن القراء لا يرضون طبعًا عن الأبطال «المثاليين» المختلقين الخالين من كل ما هو حي يمس القلب والعقل ولا يرضون بالتالي عن المؤلفات الفنية التي يقوم الكاتب مسبقًا بتحديد نسب الظواهر السلبية والإيجابية التي سيصورها فيها؛ لأن التخطيط المختلق والتجريد الفارغ يبعدان الفن عن الحياة.

تنوع الأشكال والأساليب في الأدب الواقعي الاشتراكي

إن المبادئ العامة لتصوير ظواهر الواقع وتقويمها لا تحد من إمكانات الكتاب الواقعيين الاشتراكيين بل هي، علىٰ العكس من ذلك، تؤكد ضرورة انطلاق هؤلاء الكتاب في مجال الإبداع الرحب واستخدامهم الوسائل المختلفة من أجل تجسيد الحياة تجسيدًا فنيًا. فالفن لا ينشأ من وصفات وبنود. إنه ينبع من الحياة. إن منظر الأدب يستطيع أن يكتب بحثًا يشرح فيه كيف كتبت رواية «دون كيشوت». *ولكننا لا نستطيع من خلال هذا البحث أن نتعلم كيف نكتب رواية «دون كيشوت». ولذا فإن الفنان مضطر دائمًا إلىٰ «اختراع» أثره الأدبي بالموهبة والعمل. أما إذا كان عاجزًا عن ذلك فلن يصبح أكثر من ناسخ وهذا في أفضل الأحوال.*

من الطبيعي أن يتقارب الأدباء الواقعيون الاشتراكيون من خلال تطورهم الإبداعي وأن يستخدموا وسائل فنية متشابهة عند معالجة المواضيع المتشابهة.

ولكن لا بد لنا من التأكيد علىٰ غنىٰ الأساليب الفردية في إطار الطريقة الفنية الواقعية الاشتراكية الواحدة. وهذا التأكيد لا يتناقض إطلاقًا مع وحدة الطريقة الفنية؛ بل يلتحم معها التحامًا عضويًا.

لقد قدمت الواقعية من خلال تطورها مجموعة غنية من الأساليب والأشكال الإبداعية المنوعة، وكذلك هي الحال في الواقعية الاشتراكية. إن الآثار الأدبية الواقعية الاشتراكية متنوعة الأشكال والأساليب والوسائل. وكل شكل وكل أسلوب يصبح ضروريًا إذا كان يخدم تصوير الحياة تصويرًا عميقًا صادقًا مؤثرًا. وإذا حققت تلك الأشكال والأساليب والوسائل الوظيفة المطلوبة فإنها تشغل مكانة كبيرة ومرموقة في مجموعة الوسائل الفنية في جعبة الواقعية الاشتراكية.

ومما يساعد أيضًا في تنوع أشكال الأدب الواقعي الاشتراكي في العصر الراهن التفاعل القائم بين أنواع الفن والإمكانات الجمالية المتزايدة لدىٰ كل نوع من هذه الأنواع. مثال ذلك تأثير السينما علىٰ خصائص الدراما المعاصرة والبحث عن أشكال جديدة تجمع بين إمكانات الأدب والمسرح والسينما . . . إلخ.